ACADEMIA DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

2

TOMUL 20
1973

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 20 1973 Nr. 2

SUMAR

STUDII

TRICENTENARUL MOLIÈRE

LETIŢIA GÎTZĂ, Molière în durata vie a teatrului românesc 109
CLAUDIA DIMIU, Molière pe scenele noastre 117

★

SIMION ALTERESCU, Ideea de ansamblu în teatrul românesc interbelic..... 127
GHEORGHE NEACŞU, Funcţia expresivităţii în arta actorului 135
MIHAI BREDICEANU, Structuri plurale ale parametrului timp în coregrafie şi teatru 143
CLEMANSA LILIANA FIRCA, Tragedia lirică « Oedip » de George Enescu în opinia criticii muzicale mondiale. Cu referire la turneele Operei Române.. 155
VLADIMIR POPESCU-DEVESELU, George Enescu la cursurile de vară de la Siena 167
ELISABETA DOLINESCU, Creaţia corală de masă a lui Sabin V. Drăgoi..... 173
OVIDIU MANOLE, Noi ipostaze ale cvartei mărite în spaţiul sonor cromatic (I) 181
MANUELA GHEORGHIU, Filmele româneşti de război, trepte ale unei evoluţii specifice genului (I)..... 199

CERCETĂRI, NOTE ŞI DOCUMENTE

ROXANA EMINESCU, Gil Vicente şi teatrul modern 207
CONSTANTIN STIHI-BOOS, Situaţia compozitorului şi unele aspecte ale receptării muzicii în scrierile lui Honoré de Balzac 215

★

VICTOR ESKENASY, Note asupra teatrului medieval românesc. Pe marginea unui izvor inedit din anul 1538 219
ANCA COSTA-FORU, De Max în România Turneul din 1904 221
TEREZA PERIŞ CHEREJI, Traian Grozăvescu pe scena Teatrului Maghiar din Cluj..... 227

CRONICĂ

Teatru — teatrologie (Medeea Ionescu) 233
Muzică — muzicologie (Constantin Catrina, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu) 235
Film — filmologie (Manuela Gheorghiu) 240

RECENZII ŞI NOTE DE LECTURĂ

ILEANA BERLOGEA *Agata Bârsescu* (C. Paraschivescu)..... 243
* * * *Centenarul Societăţii pentru crearea unui fond de teatru român* (C. Paraschivescu) 244
MIHAI EMINESCU, *Scrieri de critică teatrală* (C. Paraschivescu) 245
DUJMIČ, *Classicism and Mannerism of sixteenth century music* (Astrid Tufescu-Gionea) 246
E.T.A. HOFFMANN, *Cavalerul Gluck şi alte scrieri fantastice* (Constantin Stihi-Boos) 247
CLAUDE BALLIF, *Berlioz* (Clemansa Liliana Firca) 248
LÉON VALLAS, *La Véritable histoire de César Franck* (Constantin Stihi-Boos) 250
N. VLADÎKINA-BACINSKAIA, *Ceaikovski* (Constantin Stihi-Boos) 252
JAMES HAAR, *The transcendentalism of Charles Ives* (Astrid Tufescu-Gionea) 253
JOACHIM KAISER, *Grosse Pianisten in unserer Zeit* (Alfred Hoffman)..... 253
EVA SEDAK, *Some Problems of Contemporary Musical Critics* (Astrid Tufescu-Gionea) 254
VICTOR ILIU, *Fascinaţia cinematografului* (Olteea Vasilescu) 255

BIBLIOGRAFIE

Teatru — Muzică — Cinematografie 257
Discografie (Anca Jalobeanu) 258

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRICENTENARUL MOLIÈRE

MOLIÈRE ÎN DURATA VIE A TEATRULUI ROMÂNESC

de LETIȚIA GÎȚZĂ

Prezent în 1819 pe afișul primelor reprezentații date în limba română de către un grup de școlari ai Colegiului Sfîntul Sava [1], Molière e prezent și în1973 pe afișul ultimei stagiuni bucureștene cu *Vicleniile lui Scapin*, spectacol pus în scenă de un proaspăt absolvent al Institutului de artă teatrală și cinematografică « I. L. Caragiale ». La prima vedere orice datare în plus pare de prisos. Înăuntrul acestui interval, adică pe întreg parcursul istoriei teatrului nostru național, legăturile cu opera acestui clasic trec dincolo de cronologie. Firește, se pot face sistematizări, se pot decupa momente semnificative, se pot delimita etape. Molière intră însă în conștiința istorică a teatrului românesc cu o contribuție aparte. Cu o funcție modelatoare. Principală sursă de inspirație în structurarea ca gen a comediei originale într-o dramaturgie pe cale de constituire, obiect de studiu în programul de învățămînt al primei generații de actori în cadrul Conservatorului Filarmonicii (1834 — 1836), figurînd pe prima listă de traduceri din repertoriul universal cu aproape întreaga sa operă [2] spiritul molièresc se integrează activ acestei etape de pionierat în care bătălia se dă deopotrivă pentru educarea publicului ca și pentru valorificarea virtuțiilor artistice naționale. În această primă etapă, forța satirică și « stilul realist » al operei sale capătă o dublă semnificație. Armă de luptă și îndreptar estetic, în sprijinul idealului de « înălțare morală și corijare a năravurilor vremii » [3], dar și argument de autoritate în orientarea creației noastre originale spre realism. Harpagon, Scapin, Sganarelle, Dandin, nu țin de acel « genus grande », de categoria figurilor legendare, eroi și personalități ilustre, încărcate de ceremonial. Întîlnite în viață și reîntîlnite pe scenă, cunoscute din totdeauna și recunoscute ca reale de fiecare dată, personajele acestea intră în circulație, bun comun, accesibil gustului și posibilităților de interpretare ale unui teatru tînăr, începînd chiar cu etapa sa de formație. Molière e clasic pentru teatrul românesc, nu numaidecît prin raportarea la formulările poeticii aristoteliene. E clasic, în măsura în care în opera sa se regăsesc trăsăturile unei umanități eterne, în măsura în care geniul său dramatic constituie un model de supunere față de legile realității, față de ordinea și armonia naturală. « Arta e senină și

[1] Primele spectacole în limba română se dau în București la Teatrul grecesc de la « Cișmeaua Roșie » și repertoriul cuprinde: un prolog de Iancu Văcărescu, *Hecuba* de Euripide, tradusă de A. Nănescu și *Sgîrcitul (Avarul)* în traducerea lui L. Herdelius.

[2] În lista traducerilor publicate de *Gazeta Teatrului Național*, nr. 3 din 1836, figurează: *Amfitrionul, Prețioasele ridicule, Burghezul gentilom (Bădăranul boierit), Vicleniile lui Scapin, Avarul (Sgîrcitul), Doctorul fără voie, George Dandin (Bădăranul cornat), Căsătoria silită, Bolnavul închipuit, Amorul doctor*. Vezi și G. Oprescu, *Molière în România. Scurtă privire asupra traducerilor din Molière în românește, cu specială atențiune la Misantropul lui G. Sion*, în *Dacoromania*, Cluj, II, 1921—1922, p. 554—564.

[3] I. H. Rădulescu, *Despre satiră*, în *Curierul Românesc*, nr. 7—8, 1840.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

veșnică, notează M. Eminescu într-un studiu critic cu privire la repertoriul scenei naționale. Piesele lui Shakespeare și comediile lui Molière se vor putea reprezenta și peste mii de ani, și vor putea fi ascultate cu același viu interes, pentru că pasiunile omenești vor rămîne în veci aceleași ». Dar pentru poetul nostru național, Molière e clasic în primul rînd pentru că, spre deosebire de Corneille și Racine, « el n-a avut alt profesor decît natura » [4]. Cu aceeași admirație și în același spirit de riguroasă selecție și N. Iorga vede în Molière pe « singurul dintre scriitorii francezi care stă alături de Shakespeare », invocînd aceeași « veșnicie a tipurilor » aceeași « formidabilă știință de reprezentare a subiectelor de universală umanitate ». În plus, pentru marele istoric, Molière e clasic prin « simplitate, prin limpezime, prin firesc, prin acele însușiri caracteristice sensibilității și disciplinei latine » [5]. Din unghiuri diferite, în studii specializate sau în exegeze larg cuprinzătoare, în analize comparate sau în clasificări stilistice, contribuțiile teoretice de la Ion Heliade Rădulescu și pînă astăzi [6] îmbogățesc și clarifică în primul rînd în favoarea creației scenice sensurile operei molièreşti: realismul psihologic și natura comicului, varietatea tipologică, structura « moralistă » a personajelor și eficiența lor « moralizatoare », expresivitatea limbajului, mecanismul farselor și tehnica comediilor de caracter. Și, ceea ce se reține ca o trăsătură unificatoare, este ideea de complexitate, capacitatea de a compune pe temeiul contrastelor interioare și, în ciuda « facultăților dominante », puterea de a alterna și de a topi o infinitate de nuanțe, comicul și fantasticul și tragicul, în conturele clare ale aceluiași personaj. Peste adeziunile pripite și atașamentele întîmplătoare, dincolo de fluctuația unui repertoriu eclectic adesea invadat de producția bulevardieră, statornice rămîn, ca într-un ideal spațiu de compensație, legăturile teatrului românesc cu spiritul clasic al dramaturgiei universale. Și cu Molière într-un fel anume, legăturile acestea sînt mai strînse și mai implicate unui potențial specific de sensibilitate, poate prin afinități temperamentale pe urmele unor îndepărtate și comune tradiții de latinitate, poate pentru că, « acest genial autor de comedie și mare tragic », știe să rîdă în hohote acolo unde gravitatea ar deveni ridicolă și să filozofeze cu umor trist acolo unde forța satirei ar condamna și ar interzice orice speranță.

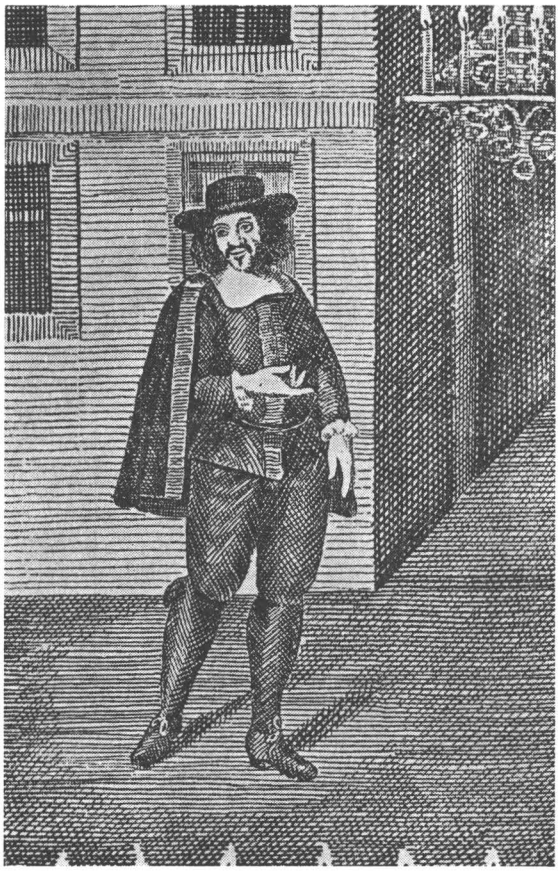


Fig.1. — Portretul lui Molière în costumul lui Arnolphe din *Școala femeilor* (Muzeul Comediei Franceze). După *eOuvres* de Molière, Payot 1925.

*

Solidar cu începuturile, martor și parte prin opera sa într-un întreg proces de creștere și de definire a propriilor noastre valori dramatice, Molière trece de pe scena Conservatoarelor pe cea a Teatrelor Naționale de curînd înființate [7] și, prin școala lui Millo,

[4] M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, București, 1905, p. 336.

[5] N. Iorga, *Adevărul literar și artistic*, 1922, ianuarie 29 (vezi conferința de la sărbătorirea tricentenarului Molière la Teatrul Național).

[6] Dintre cele mai reprezentative contribuții teoretice cu privire la opera și stilul lui Molière: P. Zarifopol, *Molière și gustul clasic*, în *Pentru arta literară*, vol. I, București, 1971, p. 512—538; Matei Călinescu, *Clasicismul european*, București, 1972, p. 85—131; I. Igiroșeanu, *Molière și Caragiale*, în *Teatrul*, 1972, nr. 1 și 2, p. 12—16 și 25—32.

[7] În programul de învățămînt al Școlii Filarmonice intră: *Avarul* și *Amfitrion*, iar printre spectacolele date de elevii acestei școli în sala « Momolo » figurează: *Amorul doctor* (1834), *Căsătoria silită*, *Vicleniile lui Scapin*, *Doctorul fără voie*, *Prețioasele ridicule*, toate prezentate în 1835. La

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în repertoriul celei de-a treia generaţii de actori afirmate la sfîrşitul veacului trecut. Din rîndurile acestei generaţii se va constitui, legată în primul rînd de interpretarea comediei caragialiene, cea mai puternică echipă de comici a teatrului românesc şi după opinia lui Camil Petrescu « cea mai bună din teatrul european » [8]. Din « falanga de aur », cum a fost denumită mai tîrziu această generaţie, se desprind şi primii mari interpreţi ai operei molieresti. *Vicleniile lui Scapin* (1888), în direcţia de scenă a lui Grigore Manolescu cu V. Toneanu în rolul principal, *Avarul* (1898) creat de I. Brezeanu, *Tartuffe* (1889) pentru prima oară jucat cu C. I. Nottara şi Aristizza Romanescu, *Bolnavul închipuit* (1891), *George Dandin* (1892) *Burghezul gentilom* (1894), cu I. Niculescu protagonist, toate aceste spectacole sînt « lucrate » într-un spirit nou, într-o concepţie apropiată de cea a Comediei Franceze. Actorii acestei generaţii iau lecţii cu Delaunay şi Got, vizitează Parisul, intră în contact direct cu spiritul francez. Şi, chiar dacă « academizate », ambiţioase în însuşirea unui stil, interpretările lor sînt marcate de o mai deplină adecvare spiritului molièresc. Faţă de etapa de început în care scene din *Sgîrcitul* sau *Amorul doctor* erau descifrate de elevii « filarmonişti », în exerciţiul de deprindere a primelor cunoştinţe de artă interpretativă, la o distanţă de numai cîteva decenii, opera lui Molière devine pe scena românească partitură de virtuozitate. Se valorifică ritmul, debitul vocal, nuanţa, tăcerile şi tranziţiile. Se exploatează « facultăţile opuse şi facultăţile compuse » ale unor roluri pînă acum neatacate sau abordate numai fragmentar. Molière se joacă la sfîrşitul veacului trecut cu vocaţie şi perseverenţă, cu acea conştiinţă a maturităţii atinse şi cu nevoia marilor confirmări.

★

Preţuit iniţial pentru hazul demascator şi pentru « comicul bufon » al elementelor de farsă şi abia mai tîrziu pentru « ridiculul complex » al personajelor sale, autorul lui Don Juan şi al lui Alceste trece pragul veacului al XX-lea manierizat şi în interpretări rafinate. Se reeditează vechile succese, actorii unei alte generaţii preiau marile roluri. Perspectiva critică asupra creaţiei se amplifică, N. Soreanu, noul interpret al Avarului şi I. Livescu titular în *Tartuffe* îşi autodefinesc concepţia vizavi de personajele interpretate [9]. E un moment de confruntare cu diversele viziuni anterioare, cu diferitele opinii ale criticii literare. Permanentă piatră de încercare a marilor exigenţe actoricesti, opera lui Molière intră însă acum într-o etapă nouă, supusă experimentului, într-o etapă în care ideea de reteatralizare a teatrului cîştigă tot mai mult teren, în care regizorul devine « autor » al spectacolului. Etapa interbelică trăieşte febra revizuirilor şi a programelor estetice reformatoare. Primatul autorului dramatic şi autoritatea actorului suveran cedează pasul în favoarea ideii de « spectacol », de teatru integral, de teatralitate totală. Mereu cu o a doua dimensiune, ataşat de fiecare dată altor iniţiative, într-o continuă devenire, Molière clasicul intră acum în zona de influenţă a regiei moderne, în raza de acţiune a « inovaţiilor » regizorale. În cadrul grupărilor de avangardă ca şi pe scenele oficiale de numele său se vor lega şi primele încercări de eliberare a artei noastre scenice din poncifele teatrului naturalist, din canoanele unei tradiţii greşit înţelese. Ca răspuns unei anchete iniţiate de revista pariziană *Lectures pour tous* şi reprodusă de *Rampa* [10], J. Copeau, în respectul textului dramatic, dar creator al unei noi poetici teatrale, îşi mărturisesţe adeziunea faţă de tradiţie, dar faţă de adevărata tradiţie, de cea « a originilor », înţelegînd să reprezinte operele clasicilor « debarasate de tot acel balast cu care l-au încărcat timp de 300 de ani comedienii oficiali » [11]. Înapoi deci la sursele primordiale de haz popular ale Commediei dell'arte. « Molière trebuie jucat cu voioşie, numai cu voioşie », conchide directorul de la Vieux-Colombier şi în spiritul acestui program estetic se va

Teatrul Naţional din Iaşi se joacă *Femeile savante* (1847) şi *Burghezul gentilom* (1850) în interpretarea lui M. Millo care, la Bucureşti, va reprezenta cu trupa sa *George Dandin* (stagiunea 1855/1856), *Căsătoria silită* (stagiunea 1860/1861) şi *Vicleniile lui Scapin* (stagiunea 1863/1864). La Teatrul Naţional din Craiova se joacă în 1851: *Don Juan*, *Doctorul fără voie*, *Avarul*.

[8] Camil Petrescu, *Opinii şi atitudini*, Bucureşti, 1962, p. 309.

[9] Vezi *Adevărul literar şi artistic*, 1922, ianuarie 29.

[10] Vezi ancheta *Cum trebuie montat şi interpretat Molière*, răspunsurile lui J. de Beer, J. Copeau, F. Gémier, ca şi participarea la discuţie a oamenilor de teatru români: Lucia şi Tony Bulandra, C. I. Nottara, V. Enescu, V. Eftimiu, I. Iancovescu şi S. Froda, în *Rampa*, 1922, ianuarie 15.

[11] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

monta la București *Medicul zburător* (1923), în cadrul grupării « Insula », una din primele noastre formații de teatru experimental, patronată de revista de avangardă *Contimporanul* [12]. « Am încercat să scoatem numai farsa în relief », spun autorii acestui spectacol, Armand Pascal și Barbu Fundoianu, « ⟨ . . . ⟩ o maximă tensiune a textului, într-un decor numai cît e necesar și obligatoriu, și în costume desenate după modelul actorilor din Commedia dell'arte, ⟨ . . . ⟩ o farsă montată ca un joc de copii, cu o mișcare aeriană ca de vis, ⟨ . . . ⟩, într-un cadru primitiv și grațios ca și imaginația care a prezidat la întocmirea acestei piese » [13]. O primă încercare de spargere a șabloanelor, inclusă într-un program mai amplu de reeducare a actorului, de sporire a imaginației creatoare, de adaptare la un joc care să respecte integral opera, un joc în care « emoția să fie comunicată prin imagini. ⟨ . . . ⟩ Molière nu poate fi citit decît în joc », declară acești entuziaști animatori care își înscriseseră în repertoriul de perspectivă și *Vicleniile lui Scapin*. Încheindu-și prematur activitatea, proiectul acesta n-a mai fost realizat. A rămas în schimb în circulație tonul contestatar față de tehnica teatrului naturalist, a rămas ideea « demonstrației de artă nouă », ideea de teatru teatral. « Nu poate fi artă toată mișcarea actorului de azi, toată gesticulația, toată cazna lui de a vorbi natural, căci atunci ar trebui — pentru a fi consecvenți — să numim artă întreaga noastră viață de toate zilele. Faptul că e imitată nu-i dă dreptul la titulatura de artă » [14]. Într-o altă grupare de avangardă, « Treisprezece și unu », inițial condusă de G. M. Zamfirescu, se joacă, după Molière, *George Dandin descătușat* (1933), cu o manifestă dorință de eliberare din conformismul schemelor tradiționale. Pe un podium gol, cu cîteva panouri care limitează spațiul de joc, piesa e montată de regizorul I. Ligeti care « deși a înțeles bine caracterul lumii pe care o înfățișa », în scenă, viziunea sa n-a fost tradusă « cu credință » de către interpreți, obligați să intre într-un stil de joc complet nou, într-un ritm dezarticulat de păpuși mecanice [15].

Față de aceste disperate încercări și de altele la fel de efemere, pe scenele oficiale se dă în plin ofensiva de reînnoire a artei spectacolului. Și chiar dacă Nottara, reprezentantul de prestigiu al tradiției în Teatrul Național, e de părere că Molière trebuie jucat « după tipic așa cum împricinații se judecă după legi » [16], și chiar dacă regizorii oficiali P. Gusty și V. Enescu sînt de aceeași parte a baricadei, fideli partizani ai stilului de la Comedia Franceză, *Bolnavul închipuit* se joacă totuși în 1924 pe prima scenă a țării, într-o « reconstituire modernizată », după modelul reinhardtian, regizorul Soare Z. Soare « trecînd fantezia și gustul epocii lui Molière prin prisma concepțiunii actuale ». Și deși cronica aplaudă caracterul de experiment al spectacolului, vede în această inițiativă o prea mare insistență pe latura de vizualitate a imaginii scenice, în dauna interpretării. « Poezia, armonia și fantezia decorurilor și a divertismentelor, frumusețea costumelor și delicatețea muzicii, nu sînt egalate de interpretare. Lipsește elementul ilariant, comicul neprevăzut, spontan » [17]. Spectacolul vorbește mai mult prin culoare și lumină, nu trăiește prin cuvînt. Și din nou glasul tradiției se va face auzit cu prilejul montării de către același regizor a piesei *Burghezul gentilom* (1931). « Molière ajunge să fie doar un pretext, un vehicul de succes, o firmă istorică ». Soare recurge din nou la soluția reconstituirii, dar de data aceasta montarea « pare izvorîtă din chiar exagerarea fuduliei domnului Jourdain ⟨ . . . ⟩ . O bogăție arbitrară, aproape agresivă, revărsată miraculos în toate culorile și fanteziile vestimentare ⟨ . . . ⟩ . Un spectacol căruia nu-i lipsește nimic pentru a plăcea ⟨ . . . ⟩ . Un vis de mătase și de vopsea. Cu muzică, cu cor, cu balet » [18] . Lui Soare Z. Soare nu i se contestă niciodată capacitatea de cuprindere în imagini de maximă expresivitate plastică sensurile generale ale unui text

[12] La « Maison de l'art » se dau în cadrul grupării « Insula », în stagiunea 1922/1923 următoarele spectacole: *Legenda funigeilor* de St. O. Iosif și D. Anghel, *În fața porților de aur* de Edward Dunsany și *Medicul zburător* de Molière (vezi manifestul grupării în *Contimporanul*, 1922, octombrie, nr. 15.

[13] Vezi Caietul-program al grupării « Insula » (colecția particulară Sandu Eliad).

[14] Vezi articolul programatic *Teatrul Teatrului* la înființarea unei alte grupări de avangardă conduse de Sandu Eliad și Marcel Iancu, în *Contimporanul*, 1925, martie, nr. 55—56.

[15] Vezi Sandu Eliad, *Cronica spectacolului*, în *Facla*, 1933, februarie 26.

[16] Vezi răspunsul lui Nottara la ancheta inițiată de *Rampa*, 1922, ianuarie 15.

[17] Vezi E. D. Fagure, *Cronica spectacolului*, în *Lupta*, 1924, septembrie 3.

[18] Vezi Dem. Teodorescu, *Cronica spectacolului*, în *Cuvîntul*, 1931, Septembrie 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dramatic. I se reproşează în schimb, atunci cînd distribuţia nu e făcută cu capete de afiş, un interes mai scăzut faţă de actori. Dar nu de această dată, cu Ion Sîrbu în rolul domnului Jourdain, interpret al pieselor molièreşti, « cu acea rară umanitate, ridicolă, grotescă, dar plină de adevăr, ⟨ . . . ⟩ cu acea intensitate de comic » comparabilă poate numai cu a lui Charlot [19].

Cu *Preţioasele ridicule* (1925), dar mai ales cu *George Dandin* (1929), un alt regizor din aceeaşi generaţie, V. Bumbeşti, intră şi el pe pista montărilor fastuoase [20], cu meritul de a fi descoperit în tinerii actori Ion Manu şi Ion Finteşteanu, preţioase talente pentru comedia clasică. În acţiunea de reînterpretare a clasicilor, Molière se joacă alături de Shakespeare (cu aproape majoritatea comediilor sale), alături de *Prinţesa Turandot* a lui Gozzi, dar noua teatralitate se sprijină mai mult pe tehnica efectelor, pe surpriza desfăşurărilor scenice de mare anvergură. E vorba de acea « teatralitate elegantă », cum o numeşte John Gassner, care se remarcă mai mult prin lustru, fast şi graţie a mişcării ⟨ . . . ⟩ spectacolul dizolvîndu-se într-o succesiune de tablouri de grup şi pasaje de elocinţă, procedee care dau rareori mai multă vigoare spectacolului » [21]. Într-o cu totul altă concepţie de interpretare a lui Molière, Aurel Ion Maican, tot din « generaţia reformatorilor », pune în scenă *Avarul* în scenografia lui G. Löwendal la Cernăuţi (1927) şi la Teatrul Naţional din Iaşi (1931), avînd ca protagonişti pe Ovid Brădescu şi respectiv pe C. Ramadan. Regizorul intervine acum cu o viziune de structură, cu o participare creatoare în compoziţia spectacolului. Maican inovează. Mută acţiunea în exterior, în curtea lui Harpagon, simultaneizează locurile de joc, introduce episoade noi, fără dialog, de lămurire a momentelor cheie, de sporire a tensiunii, integrate atmosferei generale a spectacolului. « Inovaţia regizorului a înlăturat aparté-urile diferitelor personaje cărora le-a dat posibilitatea de a-şi justifica plecările şi sosirile, despre care se vorbeşte numai în piesă. A introdus efecte de lumină, a făcut unele mici omisiuni, a adăugat unele scene mute prin care piesa a cîştigat mai multă naturaleţe şi vioiciune, iar faptele în justificare » [22]. La Teatrul Naţional din Bucureşti *Avarul* se reia în 1936 în regia lui Ion Sahighian. Şi cu acest spectacol se urmăreşte din punct de vedere al organizării spaţiului scenic o nouă interpretare. Regizorul foloseşte turnanta dar, «cît ajută acest modern dinamism piesei, dacă el întoarce interesul pentru caractere către anecdotica de pe vremuri a comediei lui Plaut? », se întreabă unul din cronicarii vremii ⟨ . . . ⟩. Regizorul neglijează substanţa comediei de caracter aşa cum a fost ea analizată şi stabilită de vechea tradiţie critică. Molière se judecă în continuare prin legea « celor trei unităţi » şi prin rigorile « vechii tradiţii critice ». Dar, deşi amendat de cronicar pentru că « se abate de la sensul şi spiritul operei clasice », « halucinanta goană a lui Harpagon în căutarea comorii prin odăile cutremurate » prin rotirea turnantei [23] pare să fi conferit totuşi piesei lui Molière un spor de încărcătură tragică, pentru prima oară acum valorificată în acest mod.

Fără a se integra în seria « loviturilor regizorale », o sumă de interpretări remarcabile pe scenele teatrelor naţionale şi în cadrul companiilor particulare (V. Maximilian în *Burghezul gentilom* la Compania « Bulandra » în 1924, Coco Demetrescu în *George Dandin* la Teatrul Naţional din Craiova în 1925, N. Neamţu Ottonel în *Tartuffe* la Teatrul Naţional din Cluj în 1929, pînă la Ion Finteşteanu în *Avarul* la Teatrul Naţional din Bucureşti în 1936, şi pînă la Nicu Dimitriu în *Amfitrion* la Teatrul Naţional din Cluj în 1939) vin să se adauge cu personale contribuţii într-o listă care se îmbogăţeşte neîncetat. Sub influenţa repertoriului de factură comică, grav sau problematic, satiric, licenţios, umoristic sau ironic, se dezvoltă pe scena românească, cu trăsături specifice, un stil de interpretare realist, se fundamentează o tradiţie, care va fi preluată de generaţia contemporană şi pusă în slujba

[19] Vezi I. Jianu, cronica la *George Dandin*, în *Adevărul literar şi artistic*, 1929, octombrie 6 şi Camil Petrescu, cronica la acelaşi spectacol în volumul *Opinii şi atitudini*, p. 420.

[20] « *George Dandin* se reprezintă într-un cadru regesc, în grădinile de la Versailles. Ludovic al XIV-lea şi curtea sa asistă la reprezentaţie. Orchestra este îmbrăcată în costume de epocă ‹ . . . › Tablouri vivante, coruri, balet » (I. Jianu, *loc cit.*).

[21] John Gassner, *Formă şi idee în teatrul modern*, traducere de A. Băleanu, Bucureşti, 1972, p. 62.

[22] Vezi Al. Varvara, cronica spectacolului în *Rampa*, 1927, noiembrie 14.

[23] Vezi V. Timuş, cronica spectacolului în *Rampa*, 1936, octombrie 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

noilor comandamente estetice. Reprezentanţi ai acestei tradiţii, actorii de vîrstă ai Teatrului Naţional, reiau repertoriul molièresc, pun în scenă, interpretează marile roluri. În regia lui Ion Finteşteanu, interpret şi al rolului principal, se joacă *Tartuffe* (1960) şi, în regia lui Marcel Anghelescu, *Vicleniile lui Scapin* (1962). Sică Alexandrescu, decanul şcolii de regie românească, legat în primul rînd de repertoriul caragialesc, pune în scenă *Bolnavul închipuit* (1962) cu Al. Giugaru în rolul lui Argan, Grigore Vasiliu-Birlic joacă în reprezentaţie la Teatrul de Comedie (1962), *Burghezul gentilom*, în regia lui L. Giurchescu. Prin acest spectacol, între viziunea tradiţională a marelui comic Birlic şi concepţia regizorului, se produce de fapt o ciocnire între două stiluri interpretative. L. Giurchescu exponent al şcolii noi de regie, talentat interpret al repertoriului brechtian, propune o «distanţare» faţă de personaje, o tratare a lor critică, detaşată, ceea ce îi şi reuşeşte cu restul distribuţiei; mai puţin însă cu interpretul principal care-şi joacă rolul, intransigent, după clasica sa imagine, întărită de succesele anterioare. Molière se cere însă în această nouă etapă de evoluţie a teatrului românesc altfel interpretat. Pe regizorul M. Dimiu « nu-l mai poate ispiti tratarea tradiţională a *Avarului* într-un spectacol în care publicul să se amuze pe seama unui viciu perimat ». Regizorul doreşte să « schiţeze mai bine un spectacol-comedie socială în care, de pe poziţii precise să fie satirizată burghezia dominată de magia atotputernică a banului », într-o tendinţă de largă generalizare. « De aceea mijloacele pe care le vom urma, declară regizorul, trebuie să folosească din plin exagerarea conştientă, frizînd poate chiar grotescul, monstruosul, pentru că monstruoase erau manifestările burgheziei pe care Molière le incrimina » [24]. În această viziune, la Teatrul de Stat din Baia-Mare, opera lui Molière e adusă în faţa publicului de azi printr-un spectacol în care accentul grav nu afectează latura comică a piesei. O ipostază nouă se oferă spectatorului, o nouă perspectivă de interpretare şi de reflectare asupra faptelor, în nici un caz un sentiment de tristeţe, sau de compătimire pentru soarta clasicului personaj.

Pentru cea mai tînără generaţie de regizori, pentru ultimele serii de absolvenţi ai Institutului de teatru, Molière devine din nou actual, din nou opera sa serveşte experimentului, din nou o fantezie entuziastă se declanşează în raport cu eterna teatralitate a pieselor sale. La Teatrul Naţional din Iaşi, în regia Cătălinei Buzoianu, *Bolnavul închipuit* (1971) « e unul din acele spectacole care împart sala în două, care stîrnesc cele mai felurite şi mai contradictorii reacţii şi care pot provoca cele mai pătimaşe luări de poziţie, pro sau contra; un spectacol viu » [25]. Iată un suprem indiciu de integrare mereu proaspătă a spiritului molièresc în ambianţa scenei noastre. Regizoarea recurge la elementele farsei populare, viziunea sa e carnavalescă şi dinamică. Din nou o întoarcere către « tradiţia originilor », din nou, nesocotirea unor modele devenite fatal tradiţionale. Farsa se joacă cu prolog şi cu apoteoză finală, într-un spaţiu scenic eliberat, cu o distribuţie tînără, debordînd de vitalitate, cu ştiinţa interpretării parodice şi cu mijloacele expresivităţii totale. La fel de controversată, dar nu mai puţin originală, e viziunea lui Iulian Vişa în montarea spectacolului *Vicleniile lui Scapin* la Teatrul Mic din Bucureşti (1972). Aici tînărul regizor lucrează cu o echipă de actori consacraţi, cu personalităţi artistice definite (D. Furdui în rolul principal, Olga Tudorache şi Tatiana Iekel — în travesti — în rolurile lui Gèronte şi Argante, Florin Vasiliu în Léandre, Jean Lorin în Sylvestre) şi în colaborare cu o reprezentantă de frunte a scenografiei actuale Adriana Leonescu) al cărei decor îi serveşte integral intenţiile. « Un decor comic » [26], cum bine a fost calificat. La prima vedere, o construcţie de cuburi şi trepte, trape şi pante, « în conflict permanent cu personajele », capcană, ascunzătoare, sau tribună justiţiară, permanent implicat mişcării, permanentă rampă de lansare « zborului ». Pentru că, în viziunea lui Vişa, « personajele capătă un caracter imaterial şi, mînate de o extraordinară, aeriană suavitate, par a pluti prin aer, fluturi uriaşi şi aiuriţi, sfidînd legile gravitaţiei » [27]. Poate

[24] Mihai Dimiu, *Însemnări de regie pentru un spectacol Molière — 1960*, în *Teatrul*, 1960, nr. 11 p. 62—66.

[25] Vezi Al. Călinescu, cronica spectacolului în *Teatrul*, 1971, nr. 5, p. 68—69.

[26] Vezi A. Bădescu, cronica spectacolului in *Contemporanul*, 1972, martie 3.

[27] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig.2 — Moment din spectacolul cu *Vicleniile lui Scapin* (regia Iulian Vişa, Teatrul Mic, Bucureşti, 1972)

că aceasta este traiectoria unor personaje asimilate cu însăşi ideea de farsă, aşa explicîndu-se şi formula travesti-urilor în interpretarea celor două roluri de bătrîni, poate că în această mişcare « aeriană » evoluează personajele într-o viziune în care farsa e ridicată la gradul absolut şi în care, singurul conştient de propriul său mecanism comic, rămîne Scapin să conducă, să încurce şi să descurce firele farsei, pentru ca finalmente, să intre în jocul ei. Încă un « spectacol viu », încă un spectacol care vorbeşte despre veşnicia unor tipuri şi despre eterna legătură a teatrului nostru cu spiritul molièresc. Şi dacă, în 1922 la aniversarea celor 300 de ani de la naşterea lui Molière, N. Iorga ţine să sublinieze, « că nu un scriitor clasic în înţelesul obişnuit şi aşa de trist al cuvîntului sărbătoreşte lumea în acel moment, ci un scriitor viu, un contemporan, un permanent şi prietenos cunoscut al sufletelor şi aspiraţiilor noastre » [28], cu atît mai mult astăzi, după încă 50 de ani de convieţuire, nu-l putem sărbători decît mărturisindu-i acelaşi suprem omagiu.

MOLIÈRE DANS LA DURÉE VIVANTE DU THÉÂTRE ROUMAIN

RÉSUMÉ

Principale source d'inspiration pour le genre comique dans une dramaturgie en train de se constituer, objet d'étude du programme d'enseignement de la première génération d'acteurs formés par le Conservatoire de la Société Philarmonique (1834—1836), Molière occupe dans la conscience historique du théâtre roumain une place tout à fait à part. On se modèle sur lui. Solidaire des débuts, témoin et à la fois partie, par son œuvre, de tout un processus de croissance et de définition de nos propres valeurs drama-

[28] Vezi conferinţa lui N. Iorga la tricentenarul Molière, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tiques, Molière allait passer de la scène du Conservatoire à celles des théâtres nationaux qui venaient d'être fondés et, par le truchement de l'école de Matei Millo (le fondateur du réalisme scénique roumain), au répertoire de la troisième génération d'acteurs qui s'étaient affirmés vers la fin du siècle dernier. De cette « phalange d'or » se détachent les premiers grands interprètes de Molière (Aristizza Romanescu, I. Brezeanu, C. Nottara), soucieux de s'approprier un style proche de celui de la Comédie Française. Nanti sans cesse d'une seconde dimension, rattaché chaque fois à d'autres initiatives, Molière franchit le seuil du XXe siècle dans une nouvelle étape qui vit la fièvre des révisions et des programmes artistiques réformateurs. Son nom sera désormais lié, dans le cadre des groupements d'avant-garde aussi bien que sur les scènes officielles, aux premières tentatives de libérer notre art scénique des poncifs d'une tradition mal comprise. Soare Z. Soare, A.I. Maican, I. Şahighian sont les premiers metteurs en scène roumains à avoir présenté les pièces de Molière dans des visions nouvelles, « rethéâtralisées). L'adaptation de l'esprit molièresque à la vie contemporaine se poursuit par les générations suivantes d'acteurs (I. Finteşteanu, Gr. Vasiliu-Birlic, M. Anghelescu); la nouvelle école de mise en scène roumaine — représentée par L.Giurchescu, D. Cernescu, M. Dimiu, I. Vişa et Cătălina Buzoianu — s'affirmera par des contributions créatrices et inscrira de véritables succès dans l'œuvre de réinterprétation scénique du grand classique français.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MOLIÈRE PE SCENELE NOASTRE

de CLAUDIA DIMIU

Vechimea primelor contacte stabilite între cultura românească și opera lui Molière depășește vîrsta spectacolului nostru cult: prima traducere din Molière datează din 1769 și a fost *Princesa de Elida*, realizată în Moldova de vel clucerul Constantin, străbunicul lui Mihail Kogălniceanu, iar primul spectacol în limba română din Muntenia s-a dat în 1819 cu *Zgîrcitul* tradusă de Ladislau Erdely și jucat de elevii de la Sfîntul Sava. Cît despre începuturile propriu-zise ale teatrului nostru, acestea au fost strîns legate de opera lui Molière: atît în Muntenia, cît și în Moldova, pe vremea Școlii Filarmonice și respectiv a Conservatorului Filarmonic dramatic, s-a tradus și s-a jucat masiv din acest autor [1].

Numeroase sînt aspectele sub care ar putea fi privită prezența operei lui Molière în teatrul românesc: spectacole memorabile, mari interpreți români în roluri molièreești, turnee ale societarilor francezi în România cu piese de Molière etc. În absența unei monografii dedicate temei, ne propunem în articolul de față punctarea unor *date istorice* mai importante — problemele de interpretare, extrem de interesante și sensibil schimbate de la o epocă la alta, urmînd abia să le schițăm.

Putem afirma că numeroasele abordări ale operei lui Molière — în care aspectul calității traducerilor trebuie apreciat în raport cu stadiul limbii române literare a epocii, iar acel al montărilor, cu stadiul teatrului românesc la acea dată — au dus ulterior la saltul calitativ, resimțit în arta interpretativă. Chiar de la început, relația se dovedește a fi interesantă nu numai din punct de vedere cantitativ. Una din primele referiri la un spectacol românesc cu o piesă de Molière ne face cunoscut modul de abordare a rolului Scapin de către primul său interpret din Muntenia, precum și concepția lui Eliade: « D. Boroleanul care în rolele comice totdauna a dat cele mai bune nădejdi a se face unul din cei mai însemnați nu cu mai puțină iscusință a jucat și rola lui Scapin, și a zugrăvit foarte bine pe o slugă îndemînatică la viclenii; însă se vede că nu a fost pătruns bine de duhul autorului carele mă socotesc că a vrut să arate pe șenă un om deprins cu tot felul de viclenii, sprinten, diavolos și totdauna învățat a fi slugă. D. Boroleanul zugrăvind toate aceste amănunturi, fără să-i lipsească sarea comicului, da oare care gravitate lui Scapin, și îl făcea să aibă oarecare mîndrie de un suflet înalt ». De aceea, în continuare, criticul îi reproșează actorului: « Gesturile îi trebuia ceva mai iuți, mișcările sprinteni, vorba mai repede pe unde și unde, și cînd ca să înșele se arăta nerod, trebuia să facă pe spectator să nu-și uite că în acea nerozie sta încuibată diavolia » [2]. Avem aici, puse față în

[1] Pentru cît de mult s-a tradus și jucat din dramaturgia lui Molière și pentru explicația preferinței pentru autorul francez, a se vedea *Istoria teatrului în România*, vol. I, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965, p. 265, 267.

[2] Citat după Barbu Lăzăreanu, *Vicleniile lui Scapin și cele două prețioase cu sau fără scoarțe*, în *Adevărul literar și artistic*, an. II, seria II, nr. 6, 22 ianuarie 1922.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 20, Nr. 2, P. 117—125, BUCUREȘTI, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

față, două imagini asupra personajului Scapin: cea a cronicarului și cea a interpretului; amîndouă posibile și justificate de text, dar dintre care, cea a actorului ni se pare — astăzi — mai apropiată de sensul personajului. Interesul acestei cronici rezidă, dincolo de informație, în aceea că aduce două concepții românești asupra unui personaj molièresc, dintr-o vreme cînd la noi nu se vorbea încă de o tradiție molièrească, de respectarea imaginii scenice păstrate de Comedia Franceză. Căci, bănuim, și concepția cronicarului și cea a actorului vin din înțelegerea directă a personajului: a ceea ce este — în cazul de actorului — și a ceea ce face — în cazul cronicarului.

Un articol statistic din 1922 *(Rampa)* afirma că între anii 1853 — 1922, piesele lui Molière însumau 239 de reprezentații pe scenele românești. Dacă această cifră este relativ scăzută, numărul actorilor pe care istoria teatrului nostru i-a reținut ca interpreți ai lui Molière este prodigios. Marii actori de comedie au jucat mai mult din Molière, cei de dramă mai puțin, dar toți l-au jucat. Din prima generație, Costache Caragiale apare la Iași în *Bădăranul boierit* (1842), Eufrosina Popescu în *Vicleniile lui Scapin* (Hiacinta) și *Amorul doctor* (Lucinda); Costache Mihăileanu și el în *Vicleniile lui Scapin*. Matei Millo, supranumit în epocă « Molière al românilor », a jucat în *Căsătoria silită*, tradusă de Negruzzi, *Burghezul gentilom* (1850) și *George Dandin* (1855). În *Căsătoria silită*, reprezentată de Millo la Teatrul cel Mare (1861), rolul lui Sganarelle a fost deținut de Daniil Dragulici, care în aceeași stagiune a interpretat și rolul lui Scapin. Mihail Pascaly a avut înscrisă în repertoriul său o singură piesă de Molière: *Amorul doctor*, localizare de Obedenaru. Grigore Manolescu joacă într-un spectacol-beneficiu cu *Dom Juan* (29 martie 1888), alături de Aristizza Romanescu (Charlotte), Ana Manolescu (Mathurine), Ion Niculescu (Sganarelle), Amelia Wellner (Elvira). În schimb, a contribuit la succesul montării *Doctorului fără voie*, cu Ion Brezeanu în Sganarelle. Protagonistul spectacolului evocă munca de pregătire a acestui succes: « La repetiție însă, Manolescu, tot atît de mare regizor ca și actor, era covîrșit de o meticulozitate nemaipomenită. Fiecare replică, fiecare mișcare, intonație, ne punea s-o repetăm de zece, cincisprezece ori. În felul acesta, dacă reușia să ne pună pe gînduri, dîndu-ne impresia că n-am făcut mai nimic, declanșîndu-ne astfel îndîrjirea, ca din ea amorul propriu să răsară mai învolt, nu-i mai puțin adevărat că deseori creia o stare de nervi, care te făcea să-ți iai cîmpii. ⟨...⟩ premiera a constituit o victorie, ca de altfel toate spectacolele împlinite măiestrit, cu migală de marele interpret al lui Hamlet»[3].

Aristizza Romanescu, despre care a rămas ideea că era «desăvîrșită interpretă a „spiritului francez," de la Molière la Scribe și de la Dumas la O. Feuillet »[4], a mai jucat: rolul Dorinei (14 noiembrie 1889) alături de Nottara în Tartuffe, și al Angelicăi din *George Dandin* (1892). Piesa *Tartuffe* s-a reprezentat împreună cu *Vicleniile lui Scapin*, cu V. Toneanu în rolul principal. *Avarul* s-a bucurat și atunci, ca și în epocile următoare, de cea mai vie atenție. Unul din primele spectacole cu acest titlu, tradus la noi *Zgîrcitul*, de Iancu Ruset, a fost acela din 18 martie 1842 la Teatrul Național din Iași, cu Greceanu în rolul principal. A urmat în rol N. Hagiescu, într-un spectacol reprezentat la Rașca de către o trupă din care făcea parte și Anestin. Ion Brezeanu, cel mai impunător Harpagon din istoria teatrului nostru, îl joacă pentru prima dată la 1 decembrie 1898, și îl deține de la această dată, stagiuni în șir.Este cunoscut faptul că pentru acest rol, Brezeanu s-a bucurat de îndrumarea lui Caragiale. Acest moment, cînd pe scena Teatrului Național din București s-au întîlnit într-un spectacol: Molière, Caragiale, Brezeanu, ar merita el singur un studiu. Ion Brezeanu a mai jucat în *Căsătoria silită* (1889), în Sganarelle din *Doctor fără voie* (1890), în Purgon din *Bolnavul închipuit* (1891) și în *George Dandin* (1892).

Un alt mare interpret de comedie, al cărui nume a rămas legat de roluri molièreşti, a fost Ion Niculescu. A avut mari succese în Sylvestre din *Vicleniile lui Scapin*, Sganarelle din *Căsătoria silită* (stagiunea 1888/1889) — rol interpretat alături de M. Mateescu, N. Hagiescu, Al. Catopol, V. Toneanu, Maria Ciucurescu, Frosa Sarandi, Ana Dănescu — , Jourdain în *Burghezul gentilom* (stagiunea 1894/1895) — alături de Maria Ciucurescu în

[3] Ion Brezeanu, *Amintiri*, București, 1939, p. 65—66.
[4] * * *, *Istoria teatrului în România*, vol. II, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971, p. 303.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nicole — , *George Dandin* (1892) — alături de Aristizza Romanescu, Maria Ciucurescu, V. Toneanu, I. Brezeanu — , în *Bolnavul închipuit* (1890/1891) — alături de Maria Ciucurescu, în Jacques din *Avarul* (1898).

Petre Liciu își dăduse examenul de absolvire a Conservatorului cu două roluri molièreşti: Sganarelle din *Doctor fără voie* şi Orgon din *Tartuffe* (1893), obţinînd premiul I pentru comedie. La 9 aprilie 1894, Liciu juca, în sala Sidoli din Iaşi, Lucas din *Doctor fără voie*, piesă în care va fi aplaudat şi la Bucureşti, în 1897, alături de Brezeanu; de asemena va fi Purgon din *Bolnavul închipuit* (1898). Ion Petrescu joacă în Géronte din *Vicleniile lui Scapin* (alături de Iulian), în *Tartuffe* (alături de Nottara) şi în *Amfitrion* (stagiunea 1896/1897). Este o vreme cînd în teatru domneşte actorul. De aceea referirile la cele mai izbutite din aceste spectacole îi au în vedere mai ales pe protagonişti: Ştefan Iulian în Scapin; Brezeanu în Harpagon ori Sganarelle, Ion Niculescu în Jourdain ori în alt Sganarelle.

În epoca următoare, se realizează impresionante creaţii regizorale, dar — pentru public cel puţin — punctul de atracţie al unui spectacol rămîne protagonistul.

Începutul secolului este marcat, din punctul de vedere al temei noastre, de matineele cultural-educative cu texte clasice.Un spectacol remarcabil a fost desigur acela cu *Aulularia* de Plaut şi *Avarul* de Molière, realizat în timpul primului directorat Davila la Teatrul Naţional din Bucureşti. « Amîndoi zgîrciţii (Euclion şi Harpagon) sînt redaţi de Ion Brezeanu în creaţii atît de puternice, încît cine a mai încercat să mai redea linia clasică şi fermă a întrupării flămîndului de arginţi, s-a izbit de incomparabilele mijloace ale acestui actor de elită şi au schiţat de-abia miniaturi »[5]. C. Belcot a jucat din Molière: Sganarelle în *Căsătoria silită*, spectacol dat în primul matineu al stagiunii 1907/1908, şi Harpagon, într-un turneu al trupei Petre Liciu, trupă înfiinţată de Belcot, la moartea lui Petre Liciu. În anul 1911, în cadrul matineelor clasice se reprezentau *Vicleniile lui Scapin* cu Al. Mihalescu în rolul principal. În 1913, N. Niculescu Buzău joacă *George Dandin* la Teatrul Naţional din Bucureşti, unde se afla proaspăt angajat de către Davila. Aflăm din « suvenirurile » actorului că spectacolul nu a avut succes, şi putem presupune că ceea ce nu a plăcut atunci, azi, cînd Molière nu mai este privit ca un autor excesiv de vesel, ar fi putut interesa: « premiera se dă în ziua de 22 noiembrie 1913. ⟨ . . . ⟩ Spectacolul cu comedia lui Molière nu a plăcut. S-a mai jucat de vreo două-trei ori, şi piesa a fost scoasă de pe afiş. Cred că l-am jucat prea trist pe *George Dandin* »[6].

Între cele două războaie, cînd viaţa scenei la noi cunoaşte o vie dezvoltare şi diversificare, cînd se înfiinţează Teatrul Naţional din Cluj, iar în Bucureşti apar numeroase companii, s-ar părea că dramaturgia clasică nu s-a bucurat de o atenţie deosebită. Contribuie la această impresie desele pledoarii ale cronicarilor dramatici în favoarea reprezentării clasicilor, ca şi abundenţa în repertoriul teatrelor a unor piese lipsite de valoare artistică. Şi totuşi, Molière continuă să fie prezent pe scenele ţării noastre, cu spectacole menţionate de către cronica dramatică fie pentru creaţiile actoriceşti, fie pentru căutările regizorale. Premiera piesei *Tartuffe*, cu Ion Livescu în rolul titular, are loc la 29 decembrie 1919. Pentru cariera lui Ion Livescu, rolul lui Tartuffe a fost un punct de reper, căci, în amintirile sale, mărturiseşte că a abordat într-un tîrziu acest rol, « numai după un studiu amănunţit». Se pare însă că realizarea lui nu i-a reuşit de la început: « Dl. Livescu în Tartuffe pare a fi vrut să dea prea mult. Căutînd mereu să descopere în prototipul ipocriziei ceva ce n-au găsit alţii, i-a deplasat centrul de gravitate. Astfel Tartuffe al d-sale e mai puţin ipocrit decît este un amorez lasciv şi cinic »[7]. Observaţia de mai sus se completează prin aceea a Claudiei Millian: « tot rolul a fost prins într-o notă minoră ». Dar un an mai tîrziu, revăzînd spectacolul, Claudia Millian (care semnează Dim. Şerban) constată o avansare a interpretului pe calea către personaj: « În Tartuffe reluat la Teatrul Naţional, dl. Livescu pare a fi înţeles anul acesta mai mult secretul exteriorizării caracteristice a tipului, desenîndu-şi pe mască

[5] Ion Livescu, *Amintiri şi scrieri despre teatru*, Bucureşti, 1967, p. 88.
[6] N. Niculescu-Buzău, *Suveniruri teatrale*, Bucureşti, 1957, p. 174.
[7] Liviu Rebreanu, *Opere alese*, vol. V, Bucureşti, 1961, p. 504.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai multă infamie, dar încă neputînd pătrunde complet în diversitatea vocală, în adîncul măruntaielor otrăvite de ipocrizie, de senzualism, de interesare ale fanaticului Tartuffe »[8].

În 1922, cînd în Europa s-a aniversat tricentenarul naşterii lui Molière, Teatrul Naţional din Bucureşti îl serbează în cadrul unui spectacol ţinut la 17 ianuarie cu *Molière se răzbună*, un act de N. Iorga (cu Nottara în rolul principal), urmat de actul III din *Tartuffe* cu I. Livescu) şi actul IV din *Avarul* (cu N. Soreanu). În acelaşi an, la Compania Bulandra se reia *Avarul* cu Al. Mihalescu. În cronica sa din *Viitorul*, M. Sorbul se arată nemulţumit de faptul că s-a ales această piesă atît de jucată la noi şi că în interpretare nu s-a adus nimic nou. În schimb, Claudia Millian a « salutat cu bucurie „Avarul" d-lui Mihalescu, căci actorul a ştiut să aclimatizeze vremei, pe eroul de toate zilele investindu-l cu toată strălucirea omenească, din care Molière a scos un caracter ! »[9]. Nu ni se pare lipsit de interes să amintim aici un articol apărut în *Rampa*, în acelaşi an. Revista pariziană *Lectures pour tous* iniţiase o anchetă cu tema: *Cum trebuie montat şi interpretat Molière*. Se ceruse opinia lui : Georges Beer, Jacques Copeau, Firmin Gémier. *Rampa* publică, reproduse din revista franceză, răspunsurile celor de mai sus, la care adaugă răspunsurile cîtorva din fruntaşii vieţii teatrale de la noi: Nottara, soţii Bulandra, Victor Eftimiu, Ion Iancovescu. În timp ce Copeau, de pildă, declara că, în ciuda faptului că el este considerat antitradiţionalist, el caută tocmai să apropie « operele de adevărata tradiţie » liberîndu-le de aporturile cu care le-au încărcat timp de aproape trei sute de ani comedianii oficiali, unii din creatorii noştri răspund privind spre Comedia Franceză. Nottara, de pildă, crede într-o formulă scenică « Molière », care trebuie respectată, iar soţii Bulandra, că trebuie să se ţină seama de montările teatrului francez, unde Molière e, desigur, mai cunoscut. Victor Eftimiu, în schimb, afirmă: « teatrul lui Molière cuprinde în el atît geniu încît e foarte elastic şi susceptibil de felurite interpretări », şi important este ca « actorul să scoată maximum de intensitate din rol »[10]. Mai original, Iancovescu opinează că Molière poate fi montat oricum, chiar în costum modern. Dar, din păcate, se ştie că Iancovescu nu a oferit contemporanilor săi nici un spectacol Molière.

În 1923 se joacă la Teatrul Naţional din Bucureşti *Vicleniile lui Scapin*. Exigentul B. Fundoianu reproşa acestui spectacol montarea învechită, costumele şi decorurile nepotrivite. Dintre interpreţi, cronicarul i-a remarcat pe Aristide Demetriade, Iancu Petrescu, Romald Bulfinski. În stagiunea 1923/1924 s-a pus în scenă *Burghezul gentilom* la compania Bulandra, avîndu-l pe V. Maximilian, proaspăt angajat, ca interpret al rolului principal şi ca regizor. În cartea sa, *Evocări*, V. Maximilian îşi explică marele succes al acestui spectacol (pe care îl apreciase însuşi Davila) prin aceea că fusese montat după schiţele de decor ale lui Komisarjevski « publicate într-o revistă de teatru ». Credem însă că succesul spectacolului s-a datorat interpretului principal. Liviu Rebreanu scrie în cronica sa: « Dl. Maximilian a venit cu toată fantezia sa bogată să ne apropie pe Jourdain de acum două secole şi jumătate. Şi umorul său cald, unit cu o sinceritate naturală a întrupat un Jourdain care merită stima şi ovaţiile ce i s-au dăruit din belşug. De cum apare cucereşte. Vanitatea îi străluceşte pe faţă, neascunsă, firească, aproape mîndrindu-se. E plin de sine, precum e plin de avere. Are puţină burtă, atît cît se cuvine unui om cu multă avere. E leneş în mişcări. Pe buze poartă un zîmbet prostesc, care vrea să fie al omului de lume. E fericit pentru ceea ce simte şi pentru ceea ce speră să fie. Omul trăieşte înainte de a fi deschis gura. Îl cunoaştem, îl înţelegem. Vorba, însă, îl completează. Nu-şi poate tăinui firescul şi ar dori. E şovăitor. Siguranţa îi vine cînd îşi dă seama că îşi poate plăti larg toate capriciile, că averea adunată îi dă dreptul să poruncească şi să fie ascultat. Veselia începe de la apariţia lui, rîsul porneşte de la prima lui replică. E comicul viu: contrastul permanent în faţa noastră dintre ceea ce este omul şi ceea ce ar dori să fie »[11]. În amplul citat din Rebreanu în care cronicarul cu mijloacele romancierului ne evocă personajul întruchipat de la simpla

[8] Dim. Şerban, *Săptămîna teatrală*, în *Viitorul*, an. 13, nr. 3817, 7 decembrie 1920.

[9] Dim. Şerban, *Săptămîna teatrală*, în *Adevărul literar şi artistic*, an. III, seria III, nr. 67, 5 martie 1922.

[10] Punct, *Cum trebuie montat şi interpretat Molière*, în *Rampa*, an. VI, nr. 1266, 15 ianuarie 1922.

[11] Liviu Rebreanu, *Burghezul gentilom*, în *Opere alese*, vol. V, Bucureşti, 1961, p. 540—541.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sa apariţie, care conţine starea sa socială şi tipologică pînă la cele mai sensibile mişcări sufleteşti, avem dovada că spectacolul a fost o reuşită a protagonistului. De altfel, Davila afirmase că spectacolul era « cea mai frumoasă reprezentaţie » pe care a văzut-o vreodată, şi nu cea mai frumoasă montare (prin « montare » se înţelegea în epocă îndeosebi cadrul scenic creat desfăşurării spectacolului); or, Rebreanu califică decorul drept « simpatic », iar costumele, drept corecte, îngrijite. Spectacolul păstrează muzica lui Lully, divertismentele şi baletul; Rebreanu opinează că divertismentele au « oarecare graţie », iar baletul a fost prea modernizat. Toate acestea ţin de « reprezentaţie », de acel aspect elogiat de Davila.

În 1924, de data aceasta la Teatrul Naţional, e pus în scenă *Bolnavul închipuit*, în regia lui Soare Z. Soare şi decorurile lui Traian Cornescu. Este unul din primele spectacole despre care critica observă că montarea nu este egalată de interpretare. Emil D. Fagure afirmă că lui Toneanu i-a lipsit « fantezia şi humorul neprevăzut şi spontan », în timp ce punerea în scenă, « eclectică, armonizînd gobelinul cu motivele cubiste » [12] a constituit succesul spectacolului. Un an mai tîrziu, se montează *Preţioasele ridicole* într-un spectacol coupé cu *Căsătoria* de Gogol, cu Ion Manu, Aura Radovici, Tantzi Bogdan, Ion Finteşteanu. « D-na Aura Radovici şi d-şoara Tantzi Bogdan au fost frumos cele două preţioase ridicule. Cea dintîi îndeosebi e cel mai aproape de stilul lui Molière, dintre toate elementele de teatru româneşti de astăzi <. . . >. D-nii Manu şi Finteşteanu au fost mult mai departe de Molière decît s-ar fi cuvenit şi poate că regia d-lui Bumbeşti e puţin de vină » [13]. În 1929, tot la Teatrul Naţional şi tot în regia lui V. Bumbeşti se prezintă *George Dandin*. Avem la îndemînă două cronici dramatice, una (semnată Vivian Bell, în *Vremea* din 3 octombrie 1921), defavorabilă spectacolului ca ton — dar care, prin descriere, îl evocă —, şi alta a lui Camil Petrescu, apreciativă. Ionel Jianu reproşează regiei că, din dorinţa de a se opune concurenţei music-hallului şi cinematografului, a realizat spectacolul« cu spiritul şi cu fastul unei scene de music-hall ». Principalul neajuns ar consta, deci, în amestecul de mijloace proprii unor genuri diferite de spectacole. Dimpotrivă, Camil Petrescu etichetează spectacolul drept «grandios» pentru tablourile vivante organizate de talentatul regizor. În plus, apreciază traducerea lui Tudor Arghezi şi « minunata creaţie a lui Ion Sîrbu », spunînd: « Numai actorul de cinematograf Charles Chaplin mai realizează atîta unitate de emoţie, atîta intensitate în comic, mai studiată în detalii la comicul american, dar mai diversă în linii generale la cel român (gîndiţi-vă la extraordinara, uimitoarea varietate de roluri a lui Ion Sîrbu, la monotonia generală, voită de altfel, a lui Charles Chaplin) » [14].

Nici din repertoriul grupurilor de avangardă ale epocii nu lipseşte Molière: după *Medicul sburător* montat de « Insula » (1923), compania « 13 + 1 » prezintă în sala sindicatului ziariştilor *George Dandin descătuşat*, adaptare după Molière de I. Ligeti şi W. M. Dan; spectacolul era pus în scenă de Ligeti (23 februarie 1933). Sandu Eliad, el însuşi căutător de noi căi în arta scenică şi făcînd parte din aceeaşi grupare, notează cu satisfacţie: «Valorile vechi ale teatrului etern, fiindcă purtînd în el un grăunte din toate zbaterile, sînt actuale într-o măsură oricînd, sînt din nou cercetate, scuturate de praful anilor, înnoite în vestmîntul altui grai, împlinite cu aflările vremii, cu experienţele sufletului prin timp » [15].

În 1936, Ion Şahighian montează la Teatrul Naţional din Bucureşti *Avarul*, cu Ion Finteşteanu. Spectacolul a stîrnit vii discuţii în presa de specialitate. Mobilul controverselor a fost folosirea scenei turnante. Gh. Nenişor nu crede că turnanta e compatibilă cu textul clasic dar consideră că « tentaţiunea d-sale < a regizorului — *n.n.* > rămîne totuşi ca o interesantă şi personală concepţie » [16]. Cu spiritul limpede care l-a caracterizat, Camil Petrescu se pronunţă: « Credem că ideea decorului multiplicat prin scena turnantă dă un relief ex-

[12] Emil D. Fagure, *Cronica teatrală*, în *Lupta*, an. III, nr. 818, 3 septembrie 1924.

[13] Camil Petrescu, *Căsătoria de Gogol şi Preţioasele ridicule de Molière*, în *Opinii şi atitudini*, Bucureşti, 1962, p. 325.

[14] Camil Petrescu, *George Dandin*, în *Opinii şi atitudini*, Bucureşti, 1962, p. 420.

[15] Sandu Eliad, *Cronica teatrală*, în *Facla*, an. XII, nr. 625, 26 februarie 1933.

[16] Gh. Nenişor, *Viaţa teatrală*, în *Adevărul literar şi artistic*, 11 octombrie 1936.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

traordinar spectacolului; < . . . > faptul casei întregi prezentate pe o scenă turnantă a impresionat și regizorul merită aci laude neprecupețite ». Cît despre protagonist, Camil Petrescu spune că acesta « joacă primele acte cu mijloace de mare actor » dar « nu se menține pe aceeași mare linie în final » [17].

Dar Molière a fost prezent în această perioadă și pe celelalte scene ale țării. În anul sărbătoririi tricentenarului nașterii lui Molière, se juca la Teatrul Național din Craiova *Avarul*; de asemenea s-a jucat relativ mult la Teatrul Național din Cluj. Victor Ion Popa a pus în scenă *Școala femeilor*, cu care a semnat trei montări: la Teatrul Popular (stagiunea 1925/1926), Teatrul Național din Craiova (stagiunea 1926/1927), Teatrul Muncă și voie bună (stagiunea 1941/1942) și *Doctor fără voie* la Teatrul Muncă și voie bună (stagiunea 1940/1941).

Teatrul Național din Iași datorează regizorului Aurel Ion Maican, printre alte spectacole memorabile, și « *Avarul* lui Molière, una din primele sale înscenări » care « a avut un alt cadru decît cel indicat de autor. <. . . > În spectacol nu s-a căutat partea ilariantă a acțiunii. Accentul a fost pus pe drama eroului. Monologul celebru din actul IV era punctul central al acțiunii și a dat prilej regizorului să realizeze un moment revelatoriu, atunci cînd personajul se ia pe sine drept hoț, printr-o confuzie optică. Pe un perete se proecta umbra sa neagră, mare și agitată, cu care, precipitîndu-se, se contopea, încît replica: « A, nu, acesta sînt eu » dezvăluia întregul tragism al personajului » [18] (stagiunea 1931/1932).

Dacă pentru perioada 1853—1922 se poate spune că relația scenelor noastre cu opera lui Molière este cunoscută într-atît încît se știe chiar numărul de reprezentații; dacă pentru perioada interbelică am putut schița un tablou sumar dar reprezentativ, pentru perioada contemporană, încercarea de cuprindere comportă sarcini care depășesc dimensiunile prezentului articol. Molière a fost în acest timp mai prezent decît înainte, cu atît mai prezent cu cît numărul acestor scene a crescut considerabil. O menționare a unor spectacole ale teatrelor înființate după 23 August 1944 evidențiază preocupările acestora pentru dramaturgia lui Molière: *George Dandin* (1957) și *Vicleniile lui Scapin* (1959) la Brăila; *Școala nevestelor* (1957) la Pitești; *Vicleniile lui Scapin*, cu Ștefan Bănică în Scapin (1959) la Pitești; *Avarul* la Baia-Mare (1960) și Arad (1967); *Dom Juan* la Constanța (1967) și la Sibiu (1972). Observăm că ceea ce s-a cîștigat în perioada premergătoare în spectacolele Molière a rămas în epoca aceasta un bun cîștigat: cronicarii dramatici vorbesc, în cazul montărilor Molière, mai mult despre spectacol ca viziune teatrală asupra piesei decît despre protagonist; despre concepția regizorală, despre stilul de interpretare, despre tradiție dar și despre inovație. Se afirmă ideea că tradiția este o chestiune de «formă» și că preluarea « formei de montare » poate duce la neglijarea conținutului unei piese. În acest sens sînt apreciate, în 1959, montările de la Ploiești și Brăila care « au pus accentul tocmai pe adevăr, pe realismul comic al *Școlii nevestelor* și al *Vicleniilor lui Scapin*, lăsînd ca stilul de joc să rezulte din justa tălmăcire a fondului de idei » [19]. La fel, spectacolul cu *Avarul*, regizat de Valeriu Moisescu la Bacău, cu Ion Niculescu-Brună în rolul lui Harpagon, se remarcă prin faptul de a fi fost dominat de o « concepție ce urmărește valorificarea contemporană a textului » [20], iar despre cel de la Teatrul Național din București, tot cu *Avarul*, s-a scris: « În spectacolul Naționalului ne-a solicitat în primul rînd preocuparea regiei (Al. Finți) de a elimina convenționalismul interpretării unor personaje, reduse de alte montări mai vechi doar la sarcina de a-i da replica lui Harpagon. Astăzi nu-l mai putem juca pe Molière doar în vederea realizării unor performanțe actoricești, ci trebuie să descifrăm în piesele lui o lume variată de gînduri și sentimente caracteristice veacului respectiv, o întreagă stratificare socială pe care scriitorul a surprins-o cu o nedesmințită luciditate » [21]. Între cele două războaie, cronica dramatică românească investiga în ce măsură o montare Molière era în

[17] Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 473.

[18] Luchian Botez, *Aurel Ion Maican*, în *Teatrul*, an. III, nr. 2, februarie 1958, p. 47—48.

[19] Florian Potra, *Molière — problemă de traducere*, în *Teatrul*, an. IV, nr. 2, februarie 1959.

[20] * * *, *La masa rotundă cu colectivul Teatrului de stat din Bacău*, în *Teatrul*, an. VIII, nr. 6, iunie 1963.

[21] M. Radnev, *Avarul de Molière la Teatrul Național I. L. Caragiale*, în *Informația Bucureștiului*, nr. 3246, 13 ianuarie 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acord cu o imagine scenică prestabilită în cadrul așa-numitei tradiții. În critica actuală se admite că imaginile scenice pot fi multiple, regizorul avînd de ales între posibilitatea de a sublinia un aspect sau altul: « Drumurile permise de piesă <*Școala nevestelor* la Teatrul « Barbu Delavrancea », 1965 — *n.n.* > spectacolului sînt multiple: fie unul tradițional <...>, fie unul de reconstituire realist-documentară a universului epocii, sau de descoperire a unor trăsături general-umane, care străbat pînă la noi, sau unul de critică dusă pînă la grotesc » [22].

Demne de remarcat în această perioadă sînt reîntîlnirile unora din reprezentanții generației de actori formați în cultul literaturii clasice cu roluri molièreşti. După ce clădirea Teatrului Național din București e distrusă de bombardamentul german și activitatea primei instituții teatrale a țării se strămută în Sala de festivități a liceului Sf. Sava, acest local este inaugurat cu *Școala femeilor*, spectacol pus în scenă de V. Bumbești, și avîndu-i ca protagoniști pe Ion Finteșteanu și Eugenia Popovici. Tot aici se va consemna și succesul pieselor *Don Juan* și *Tartuffe* cu N. Bălțățeanu în rolurile titulare. Primul (28 noiembrie 1945) a fost pus în scenă de Ion Șahighian și reunea în distribuție, alături de Bălțățeanu, pe actorii: Victoria Mierlescu, Aglae Metaxa-Enescu, Al. Alexandrescu, Niky Atanasiu. Cronica îl păstrează ca pe una din cele mai izbutite montări Molière, cu cuvinte deopotrivă de elogioase pentru regie ca și pentru interpreți. Regia e apreciată, în cazul acestui spectacol, ca elementul supervizor, căruia i s-a datorat închegarea contribuțiilor « diferitelor arte necesare scenei, de la jocul actorului la viziunea plastică și de la mimică și dans la decor și costum », dar și la nivelul urmăririi sensurilor piesei, reținîndu-se efortul rar « de a se îmbina drama sentimentală a lui Don Juan cu comicul buf, de Commedia dell'arte a lui Sganarelle și Dimanche sau austeritatea morală a tatălui eroului, simbolizînd porunca rațiunii, cu cavalerismul impetuos al fraților Elvirei ». În ceea ce-i privește pe interpreți, critica a stăruit mai ales asupra creației lui Bălțățeanu care « a interpretat pe Don Juan ca un mare actor de compoziție ce este. Acest actor este neîntrecut în expresiile personajelor sceptice la gînd și lacome de viață <...>. Are arta de a insinua sensurile textului, pînă la o adîncă omenie, preferînd impetuozității și stilului direct, nuanța, sugestia, tonul de enigmă. Cu astfel de însușiri, d-sa a <...> fost un Don Juan matur, înclinat spre meditație și luciditate, mai puțin un cavaler năvalnic cît un etern îndrăgostit, un îngîndurat de nesatisfacerea mirajului. <...> Splendid jocul mîinilor la acest actor de mare clasă. <...> Zîmbetul, și plastica mîinilor au fost duse la mari expresii psihologice, ca și intonațiile glasului potolit»[23]. Cît despre Tartuffe (1947), acesta și-a găsit în N. Bălțățeanu pe unul dintre cei mai fericiți interpreți; el a scos la iveală toate caracteristicile ipocritului și impostorului surprins în fățărnicie. Gestul onctuos, glasul dulceag cu vorbe alungite, glas ce devine șuierător în clipa cînd se dă pe față, fiecare amănunt al rolului studiat temeinic și redat cu subtilitate și înțelegere au dovedit pe artistul de mare personalitate » [24]. În același timp, pe scena Teatrului «Maria Filotti» din capitală se joacă, pentru prima dată, *Mizantropul* în traducerea lui Tudor Arghezi și decorurile lui Liviu Ciulei, care unea în distribuție pe: A. Pop Marțian (Alceste), Nelly Sterian, Sandina Stan, Tantzi Cocea, Const. Bărbulescu. Directoarea teatrului, actrița Maria Filotti, își amintește cu mîndrie de această dată din istoria montării dramaturgiei lui Molière în teatrul nostru. «Spectacolul ieșea din făgașul tradiției, dînd însă o justificare nouă și mai logică textului» atunci cînd « prin monumentalitatea rece și apăsătoare a decorurilor, ca și prin perspectiva unui parc cu pomii tăiați în forme de o absurditate geometrică », se sugera « absolutismul epocii în care totul, oameni și natură, se lăsa fasonat după voința monarhului care afirmase «l'Etat c'est moi » [25].

Peste ani, regizorul Sică Alexandrescu, cu *Bolnavul închipuit* (avînd pe Al. Giugaru în rolul principal), a prilejuit Teatrului Național din București « un spectacol foarte colorat

[22] G. B., *Școala nevestelor de Molière la Teatrul Barbu Delavrancea*, în *Teatrul*, an. XI, nr. 5, mai 1965.

[23] Eupalions, *Cronica dramatică*, în *Bis*, an. III, nr. 135, 2 decembrie 1945.

[24] Simion Alterescu și Florin Tornea, *Teatrul Național*, Editura Academiei R.P.R., București, 1955, p. 305.

[25] Maria Filotti, *Am ales teatrul*, București, 1963, p. 316–318.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig.1. — Al. Giugaru (Argan) şi Carmen Stănescu (Toinette) în *Bolnavul închipuit* (Teatrul Naţional « I. L. Caragiale », Bucureşti, 1962, regia Sică Alexandrescu).

‹...› în care ridicolul în situaţii, în caractere, în atitudini se realizează cu violenţă prin efecte sigure de umor gras şi care exclude nuanţele » [26].

Ion Finteşteanu — care în afară de rolul lui Harpagon din 1936 a avut o creaţie şi în Tartuffe, tot la Teatrul Naţional (1960), fiind, dintre contemporani, actorul cu cele mai multe roluri molièreşti la activ — mărturiseşte că a făcut o adevărată ucenicie la şcoala clasicului francez: «Am început cu începutul. Am trecut prin valeţii lui Molière. În multe comedii am animat mai multe personaje. În *Avarul*, de la Jupîn Simon, întîmplarea m-a învestmîntat cu şorţul şi boneta bucătarului, Jupîn Jacques, punîndu-mi în mînă biciul vizitiului ‹...› pe urmă am intrat în La Flèche, încheind cu vîrful de piramidă, Harpagon. După Sylvestre am dat viaţă lui Géronte. Mai întîi am fost Coville şi apoi Domnul Jourdain. Înaintea lui Tartuffe, am luat înfăţişarea lui Orgon » [27]. De asemenea, au mai jucat: Gr. Vasiliu-Birlic (Domnul Jourdain în *Burghezul gentilom* la Teatrul de Comedie, 1962, şi Harpagon în *Avarul*, la Teatrul Naţional din Bucureşti, 1964). Tot în *Avarul*, după ce jucase sub direcţia lui A.I. Maican la Iaşi, a avut o creaţie Constantin Ramadan, la fostul Teatru al Armatei (1954).

Cîţiva din reprezentanţii primei generaţii a noii şcoli de regie au semnat spectacole Molière pe scenele din capitală şi din ţară: Lucian Giurchescu: *Burghezul gentilom* la Teatrul de Comedie; Mihai Dimiu: *Avarul* la Baia-Mare şi *Dom Juan* la Sibiu; David Esrig: *Vicleniile lui Scapin* la Studioul IATC — «Casandra»; Dinu Cernescu: *Preţioasele ridicole* la Teatrul Naţional din Bucureşti şi *Dom Juan* la Televiziune. La rîndul său, tînăra generaţie de regizori a reuşit spectacole remarcabile: Cătălina Buzoianu: *Bolnavul închipuit* la Teatrul Naţional din Iaşi (1971) şi Iulian Vişa: *Vicleniile lui Scapin* la Teatrul Mic (1972).

Privind de-a lungul istoriei teatrului nostru, am ajunge, poate, să fim de acord cu opinia regizorului Lucian Giurchescu (*Teatrul*, 1973, nr. 2) că în ultimii 20 — 25 de ani nu s-a consemnat nici un adevărat succes Molière. Aceasta ne-ar duce, poate, cu gîndul la marile succese repurtate cu textele clasicului francez în epoca de dominaţie a actorului. Cum teatrul modern se află în zodia regizorului, ezităm să spunem răspicat că în ultimele decenii nu am avut nici un succes teatral cu o piesă de Molière. Oricum, întrebarea lui

[26] B. Elvin, *Teatrul Naţional I. L. Caragiale: Bolnavul închipuit de Molière*, în *Teatrul*, an. VII, nr. 3, martie 1962.

[27] Ion Finteşteanu, *Molière şi prepeliţa*, în *România literară*, an. VI, nr. 7, 15 februarie 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig.2. — Dina Cocea (Elmira) şi Ion Finteşteanu în rolul titular din *Tartuffe*, (Teatrul Naţional « I. L. Caragiale », Bucureşti, 1960, regia Ion Finteşteanu).

Lucian Giurchescu poate da de gîndit practicienilor scenei, după cum poate constitui un punct de plecare pentru un studiu asupra interpretării lui Molière în teatrul românesc contemporan.

MOLIÈRE SUR LES SCÈNES ROUMAINFS

RÉSUMÉ

L'auteur se propose de consigner les données historiques les plus importantes concernant la présentation des pièces de Molière sur les scènes de notre pays (spectacles mémorables, interprétations de grand prestige) avec les échos suscités aux rangs du grand public et dans la critique de spécialité, depuis le commencement et jusqu'aux plus récentes saisons théâtrales.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IDEEA DE ANSAMBLU ÎN TEATRUL ROMÂNESC INTERBELIC

de SIMION ALTERESCU

Teatrul românesc modern începe odată cu creatorul primei companii particulare (1909 — 1912) în care actorul-regizor-animator Al. Davila încearcă să aplice în practica scenică principiile de interpretare enunţate public, mai tîrziu, prin cunoscutele *Scrisori către actorul* X. Davila deschide o nouă epocă în teatrul nostru, care se va încheia la mijlocul deceniului al cincilea şi care are ca puncte fundamentale de sprijin activitatea ascendentă de animatori a multor artişti dramatici, soţii Bulandra, Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, Dida Solomon, Maria Filotti, Ion Iancovescu, Dina Cocea, dar în special a regizorilor P. Gusti, Victor Ion Popa, A.I. Maican, Ion Sava, Soare Z. Soare, Ion Sahighian, Sică Alexandrescu.

Actorul, a cărui funcţie evoluează odată cu tipul de societate şi mediul în care creează, capătă în teatrul din primele decenii ale veacului XX un rol şi o substanţă nouă. Condiţionat de o experienţă inedită, colectivă, actorul pendulează între calitatea de interpret subordonat textului dramatic sau cea de creator în sine. În măsura în care se integrează unei experienţe colective — în cadrul unei trupe sau al unei companii — actorul devine un ferment, un dinamizator al ansamblului.

Conştient de rolul său de creator absolut, actorul devine în perioada dintre cele două războaie mondiale un reprezentant al propriei sale concepţii, reacţionează împotriva spiritului mercantil al teatrului, împotriva «actorului - meseriaş ». Dorinţa sa de a crea trece dincolo de preocuparea individuală şi manifestă tendinţa firească de a-şi împărtăşi credo-ul artistic, de a forma la rîndu-i actori, de a realiza un ansamblu care să discearnă şi să valorifice esenţa poeziei dramatice.

Actorii deveniţi, între cele două războaie mondiale, animatori de trupe nu rimează cu profilul directorului de teatru care « îşi întocmeşte repertoriul din suplimentul teatral *Illustration* » sau cu manifestările acelor artişti care socotesc performanţele fizice « mai inteligente şi mai adecvate dezvoltării teatrale decît vibrările emoţionante ale sufletului »[1]. Actorii-animatori ai teatrelor interbelice (Compania Bulandra, Teatrul Mic, Teatrul « Caragiale », Teatrul Sărindar, Teatrul Nostru) tind să-şi afirme funcţia estetică şi morală dincolo de gradul de notorietate personală, ei devin apărătorii unor interese artistice, uneori şi sociale, manifestînd o nouă atitudine faţă de creaţie şi raportul acesteia cu publicul. De multe ori *actorul-animator* devine un *actor-regizor* care impune trupei perspectiva şi formaţia sa artistică. Marioara Voiculescu, Maria Ventura, Dida Solomon, Ion Iancovescu şi Elvira Popescu orientează spectacolele teatrelor lor în funcţie de viziunea lor actoricească, impunîndu-şi punctul de vedere personal. Se naşte însă un spirit al companiei, chiar dacă subordonat conducătorului de trupă.

[1] Tudor Arghezi, *Maladie incurabilă* (1937), în *Tablete de cronicar*, Bucureşti, 1960, p, 238.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Majoritatea animatorilor de trupe și ansambluri teatrale din perioada interbelică nu se înscriu însă cu claritate pe orbita vreunei școli sau a vreunui sistem. În accepţia lor generală actorul trebuie să fie însă fermentul teatrului nou. Ei au o funcţie pedagogică asemănătoare celei a lui Stanislavski sau Copeau care preconizează principiile unei noi pedagogii a artei actorului. Actorii-animatori, actorii-regizori pun pe primul plan actorul care nu aparţine lumii de divertisment ci care va afla spiritul și căile creaţiei colective în sînul trupelor în care activează.

Exemplele cele mai concludente pentru teatrul nostru dintre cele două războaie le oferă *Compania Bulandra* și trupa *Teatrului Muncă și Voie Bună* condusă de Victor Ion Popa. În aceste trupe se caută cu perseverenţă eludarea naturalismului, reîntoarcerea la sursele poetice, încadrarea forţelor creatoare actoricești în sinteza spectacolului. În astfel de companii este prezentă opţiunea pentru spectacolul rezultat al colaborării tuturor forţelor, aci se naște *un anumit fel* de a face teatru, propriu colectivului și care urmărește prezentarea probă și profundă a substanţei poetico-dramatice a operei reprezentate.

Regizorul este însă un factor animator și orientativ principal al teatrului modern. « Rolul regizorului devine mai ales important cînd este vorba de a pune în relaţie manifestările fiecărui actor în parte, pentru a face din ele o scenă, un ansamblu coerent » < ... > « Din momentul în care drama modernă a putut folosi zeci de personaje, o figuraţie bogată, regizorul, artistul care trebuie să ţină seama de această complexitate a crescut în însemnătate » [2].

De la Alexandru Davila, chiar atunci cînd nu au avut trupe proprii, sau nu au condus companii particulare (este cazul lui Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Sava care s-au afirmat ca animatori în cadrul trupelor subvenţionate sau ale teatrelor naţionale), regizorii nu s-au mulţumit să facă pur și simplu teatru. Dorinţa de teatralizare și reteatralizare a teatrului, care caracterizează personalitatea și tendenţiozitatea regizorilor interbelici, a dat activităţii acestora un caracter ofensiv izvorît din dorinţa de a realiza un teatru corespunzător epocii. Conducători de trupe fiind, ei nu s-au mai putut menţine în perimetrul funcţiei lor regizorale deoarece « animatorul demn de acest nume trebuie să aibă nu numai un stil estetic, ci și un stil de viaţă. El trebuie să fie în același timp critic, inovator, realizator, administrator și chiar om de afaceri » [3].

Dar odată cu afirmarea rolului director al regizorului « evoluţia modernă a dramei a adus cu sine disciplinarea treptată a actorului și recunoașterea adevărului că forţa sa creatoare trebuie să se pună în serviciul dramei ca întreg » [4]. Concepţia că piesa de teatru nu devine ea însăși decît prin reprezentare; că este în primul rînd o invitaţie la existenţă teatrală; că teatrul « este jocul în așteptarea reprezentaţiei » arată că în teatrul modern respectul pentru opera dramatică se manifestă în sfera unei noi atitudini de creaţie. Piesa de teatru devine obiectul unei *analize dramatice* « distinctă de analiza filologică și de analiza estetică; scopul ei este cercetarea a ceea ce va fi reprezentarea » [5].

Abordarea repertoriului modern presupune o anumită formă teatrală, un nou mod de interpretare, mai ales cînd este vorba de drama poetică, a cărei ambianţă emoţională prilejuiește și solicită o expresie profundă și metaforică, sau drama de idei care reclamă o interiorizare opusă declamatorismului sau virtuozităţii intrinsece.

Angrenat în ansambluri care promovează literatura dramatică nouă, actorul capătă acum o importanţă deosebită în valorificarea repertoriului. Accepţia dominantă este aceea că actorul constituie elementul fundamental în « desăvîrșirea unui scriitor de teatru » [6]. Ostilă preponderenţei regiei sau scenografiei, tendinţelor de subordonare a textului dramatic, opinia dominantă este aceea că « zona superioară a teatrului » o reprezintă literatura dramatică: « Orice altă concepţie este o aberaţie industrială, comercială și profund dușmană culturii » [7].

[2] Tudor Vianu, *Ion Sava*, în *Jurnal*, București, 1961, p. 50.
[3] Morvan-Lebesque, cf. Odette Aslan, *L'Art du théâtre*, Paris, 1967, p. 643.
[4] Tudor Vianu, *Arta actorului*, București, 1932, p. 78.
[5] Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, 1943, p. 54, 69.
[6] Victor Ion Popa, *Pentru comemorarea lui Nottara*, în *Scrieri de teatru*, București, 1969, p. 47.
[7] Mihail Sebastian, *Notă tot despre literatura dramatică*, în *Revista Fundaţiilor*, an. III, 1936, nr. 11, p. 424—431.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mai mult ca oricînd repertoriul teatrului interbelic este supus unor mari fluctuaţii de preocupări, atît în cadrul teatrelor naţionale cît și al ansamblurilor particulare. De la opera clasică universală (reprezentată cu insistenţă după război), și pînă la drama simbolistă, de la drama de idei și pînă la piesa bulevardieră (întîlnită și în repertoriul teatrelor comerciale de divertisment, dar și pe primele scene ale teatrelor naţionale), de la drama expresionistă și pînă la comedia italiană de serie, de la gravitatea dramei nordice și ruse (și a dramatizărilor romanului rus) și pînă la localizările și adaptările farsei de minimă rezistenţă, repertoriul constituie un mozaic din care cu greu se pot distinge liniile de forţă ale programului literar-dramatic. Frecvent există impresia că predominanţa o are repertoriul străin, că drama originală este neglijată. « Nimic nu justifică prima strivitoare acordată dramaturgiei străine ‹ . . . › în timp ce literatura originală era mereu ţinută la periferia activităţii scenice » [8]. Autorul *Jocului de-a vacanţa* se referea în special la faptul că în repertoriul Teatrului Naţional nu pătrund nume și opere ale noii generaţii de scriitori și dădea ca exemplu absenţa celui care va cîștiga în teatrul nostru renumele celui mai nejucat dramaturg, Camil Petrescu, «un rar exemplu de vigoare și viziune modernă în teatru » [9].

Este semnificativ faptul că ansamblurile particulare declară, de cele mai multe ori la început de activitate, un program care vizează cu precădere profilul nou al repertoriului. În caietul-program al companiei *13+1*, la spectacolul cu piesa *Vreţi să te jucaţi cu eu?* de Marcel Achard, se află o impetuoasă diatribă la adresa repertoriului bulevardier, « de dragoste », care ignoră că « viaţa la noi e vîrtej », « durerea hohot », « bucuria chiot »; la adresa acelor piese în care « între tutu-ul de păienjeniș și cipicul de doi coţi, dragostea e ridicolă », în care « ridicolul încearcă să ucidă dragostea dar și dragostea încearcă să ucidă ridicolul » [10]. Programul grupării *13+1* indică programatic autorii care trebuie jucaţi: George Mihail Zamfirescu, Victor Ion Popa, Carol Ardeleanu, Felix Aderca sau Cehov, Wedekind și Georg Kaiser, Ferdinand Bruckner, Simon Gantillon și Marcel Achard, Pirandello, Jules Romains și Lenormand.

Companiile particulare nu s-au cantonat în zona repertoriului exclusiv modern, în sensul preconizat de către grupările de avangardă, repertoriu care ar fi izolat teatrul de publicul larg, dar au respins totodată — cele mai multe — reprezentarea preferenţială a teatrului bulevardier, convenţional, care le-ar fi menţinut într-o izolare provincială de păturile culte indispensabile creaţiei artistice.

Fiecare regizor-animator încearcă să-și contureze un repertoriu personal. Așa au făcut Ion Sava, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, așa au făcut și actorii-animatori ai companiilor *Bulandra*, *Mic*, *Caragiale* etc. Animatorii trupelor de avangardă încearcă, în mod demonstrativ, afirmarea unui repertoriu insolit, dar nici G.M. Zamfirescu, nici Sandu Eliad sau I. Ligeti nu se înscriu în aria efectivă a repertoriului de avangardă (Jarry, Tzara etc.). Dezideratele lor artistice merg mai mult pe linia unui teatru popular.

În fond, începînd cu teatrul lui Davila, activitatea actorilor-animatori și îndeosebi a regizorilor (A.I. Maican, V.I. Popa, Ion Sava) se subordonează, într-o semnificaţie mai generală, spiritului de avangardă. *Compania Davila*, înființată încă în primul deceniu, constituie pentru teatrul de la începutul secolului XX un fenomen de avangardă în raport cu teatrul naturalist; Teatrul *Muncă și Voie Bună*, structurat prin repertoriu și artă interpretativă ca un teatru popular, este în fond complementar grupărilor de « avangardă », de genul *Studio* sau *Insula*. Ceea ce le animă — și constituie caracteristica lor comună — este ideea de grup, ideea contestatară a teatrului convenţional naturalist, ideea de apropiere a teatrului de spiritul epocii și nu de puţine ori, și nu de dispreţuit, precaritatea mijloacelor materiale.

În nici una din companiile particulare sau semisubvenţionate, de la noi, nu se va realiza o comunitate umană, ideologică și estetică deplină, așa cum a existat la devotaţii

[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem.*
[10] Vezi *Caiet-Program Compania 13 și 1* la spectacolul cu piesa *Vreţi să te jucaţi cu eu?*, stagiunea 1932—1933 (colecţia Sandu Eliad).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

copiaux, interpreţi ai trupei lui Jacques Copeau, animatorul care urmărea « să elibereze comedianul de grimasă și să-l smulgă din specializarea sa degradantă » [11].

Alexandru Davila a realizat o echipă dizidentă față de conservatismul *Teatrului Național*, căutînd noile căi ale artei interpretative dincolo de rudimentele obișnuite ale acesteia: pozarea vocii, dicțiunea, limbajul. *Companiile Marioara Voiculescu* și *Bulandra*, descinse în fond din inițiativa primă a lui Davila, urmează drumuri diferite. Cea condusă de Marioara Voiculescu este mai puțin o echipă și mai mult o trupă dominată de spiritul *monștrilor sacri* de care marea actriță nu se desprinde integral. Ea rămîne interpreta, izolată de restul echipei, a unor mari roluri, actrița de talie mare care nu reușește o regenerare a stilului de interpretare nici măcar în cadrul unor spectacole ce se vor programatic moderne (vezi *Salomeea* de O. Wilde). Ca și contemporana sa, Marie Bell «qui ne contrôle pas toujours sa démesure», Marioara Voiculescu « a marqué de son sceau personnel quelques-uns des plus grands rôles du répertoire classique et moderne » [12]. Compania actorilor asociați (soții Bulandra, Ion Manolescu, V. Maximilian, George Storin) este mai mult decît o grupare de actori, constituie un grup omogen a cărui activitate se înscrie pe linia generală a refuzului naturalismului.

În general companiile și animatorii lor nu au o doctrină filozofică, nu au o estetică bine definită. Nu au avut-o nici animatorii Cartelului (Charles Dullin — *L'Atelier*, Louis Jouvet — *Compagnie des Champs Elysées*, Gaston Baty — *Studio des Champs Elysées*, Georges Pitoëff — *Mathurins*) care au inspirat multe din inițiativele teatrelor particulare românești din perioada interbelică. Orientarea companiilor și trupelor se subsumează unei atitudini comune în ce privește respingerea naturalismului, ostentația față de spiritul comercialist al teatrului bulevardier, față de convenționalismul teatrelor naționale. Trupele conduse de actorii și regizorii-animatori s-au refuzat în general teatrului de divertisment, au căutat să facă un teatru de repertoriu, să redea actorilor și ansamblurilor prestigiu prin marile idei artistice ale repertoriului modern. Cea mai fidelă acestui program este în primul rînd *Compania Bulandra — Maximilian — Storin-Manolescu*. Conducătorii acesteia caută cu perseverență, în funcție de actori, repertoriul contemporan (vezi *Dr. Knock* de Jules Romains, piesele lui G.B. Shaw, repertoriul rus — *Azilul de noapte*, *Frații Karamazov* — ca și piesele originale ale lui G.M. Zamfirescu și alții) pe ale cărui partituri se va realiza o modalitate interpretativă de înaltă profesionalitate, de virtuozitate. Încercările de a depăși perimetrul acestei modalități scenice eșuează, așa cum se întîmplă în spectacolele expresioniste montate de către Karl Heinz Martin.

Conducătorii *Companiei Bulandra* sînt niște animatori de lungă respirație, de convingeri temperate, utile în ansamblul teatrului interbelic, dar ei nu au o doctrină și o concepție estetică proprie. În teatrele de echipă, în trupele organizate de actori, animate de regizori sau delimitate chiar în cadrul teatrelor naționale (vezi A.I. Maican la Naționalul din Iași sau Ion Sava la Iași și București) nu se realizează o comunitate umană. În munca trupei nu intervine un factor comunitar de viață și creație așa cum se întîmplă în trupa lui C. Stanislavski, a lui Copeau, sau în zilele noastre în teatrele conduse de Roger Planchon, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski ș.a. Acest lucru este mai aproape grupărilor așa-zise de avangardă (*Studio*, *Insula*, *13+1*) și îndeosebi teatrului pedagogic pe care l-a organizat și dirijat Victor Ion Popa în cadrul ansamblului *Muncă și Voie Bună*, sau echipelor, neomogene, cu care au lucrat Aurel Ion Maican și Ion Sava. Regizorii au avut o poziție ideologică estetică mai evoluată, transgresînd dincolo de ideea refuzului programatic al naturalismului, o concepție de teatru izvorîtă din dorința conștientă de reteatralizare a jocului actoricesc și a spațiului scenic.

Teatrul Național este, în perioada dintre cele două războaie mondiale, scena pe care se continuă elementele tradiționale ale artei scenice. Au coexistat aici generații de actori care au preluat unii de la alții spiritul marilor interpreți de dincolo de hotarul veacului.

[11] Vezi *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, éd. Alfred Simon, 1970, p. 61.

[12] *Ibidem*, p. 93.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În *Teatrul Național* s-a perpetuat filonul școlilor interpretative caracteristice repertoriului clasic original, dar tot în sînul său au apărut, în funcție de prezența unor regizori-animatori, și semnele unei noi arte interpretative. Am văzut că în perioada interbelică arta scenică cunoaște o a doua sferă de manifestare, cea a teatrului particular, companiile și trupele înființate prin desprinderea din ansamblurile teatrelor naționale. Nu ne referim nici un moment la « ansamblurile » constituite ad-hoc în cadrul teatrelor comerciale care au devenit de cele mai multe ori locul de manifestare al vedetismului și cabotinajului. Nu constituie preocuparea noastră, acum și aici, acel teatru pe care N. Iorga îl socotea « întreprindere în care se ține seamă de cîștig și de pagubă, care este la dispoziția sufletului obosit și a inimii veștede a unei burghesii de afaceri » [13].

Poate că George Mihail Zamfirescu exagera atunci cînd condamna în mod global existența artistică a *Teatrului Național*, cînd generaliza forma înghețată de teatru practicată pe scenele teatrelor naționale (« pentru o personalitate artistică normele administrative de conducere ale primei noastre scene constituiau, în adevăr, o închisoare ») dar nu a fost singurul care a considerat că pentru ca un actor « să se poată realiza într-o atmosferă mai limpede și în cadrul unor imperative artistice superioare, caracteristice vremii lui » [14], acesta trebuie să ia calea companiilor artistice particulare. Apărută încă înaintea primului război din nevoia de detașare de oficialitatea scenei naționale, din nevoia de a cîștiga libertatea de manifestare artistică, *Compania Davila* constituie un stimul care se amplifică și se diversifică în anii postbelici. Ideea de colectiv, de trupă, finalitatea unor scopuri estetice realizate în grup, și în primul rînd de actori, se dezvoltă și se materializează în existența unor noi trupe.

Dar și în trupele particulare există actori de stil, actori de gen — chiar printre conducătorii trupelor, foști actori ai *Teatrului Național*. În jurul acestor companii polarizează însă actorii tineri, în sînul lor se produce o confruntare și o diversificare de stiluri. Între Lucia Sturdza Bulandra, Tony Bulandra, Ion Manolescu, Gh. Storin, Velimir Maximilian și Marietta Sadova, Fory Etterle, Alexandru Finți — colegi extrageneratie din trupa *Companiei Bulandra*; între Romald Bulfinski, Niculescu-Buzău, G. Chamel și Jules Cazaban, Jenică Constantinescu, Mircea Constantinescu, Nora Piacentini de la *Teatrul Comedia*; între George Ciprian, Victor Antonescu, Rolland de Jassy și Mania Antonova, N. Tomazoglu din trupa Teatrului *Tudor Mușatescu*; între Maria Filotti și tinerii ei angajați Mihai Popescu, Radu Beligan, Nineta Gusty, există o diferență calitativă nouă de expresie artistică.

Companiile particulare nu mai acceptă actorul tipizat, declasat. Sortite a avea o viață stabilă, o existență constantă, ele pornesc de la ideea formării unor trupe regulate, care abordează o mare varietate de genuri dramatice și încearcă să țină seama de descoperirile tehnicii noi. Poate cea mai omogenă dintre aceste trupe este cea a *Companiei Bulandra* care reunește cîțiva actori formați într-un spirit asemănător și care încearcă să realizeze o unitate scenică și interpretativă. Unele trupe particulare din teatrul nostru interbelic se aseamănă, într-un fel, cu teatrele lui Baty, Jouvet, Dullin sau Pitoëff, care au creat actorilor condiții de muncă în sînul unor trupe unitare și care încercau să atragă publicul nu numai prin repertoriu, ci și prin omogenitatea și ansamblul spectacolului. Aceste trupe au cultivat spiritul de ansamblu și au urmat în general linia imprimată de Copeau școlii de la *Vieux-Colombier*. Trupele particulare conduse de către actorii și regizorii-animatori încercau să surclaseze teatrul comercial, trupele cu scopuri mercantile sau pe cele alcătuite pe criteriile companiilor *a mattatore*, dominate și dirijate de un singur actor autocrat. Sub incidența ultimului exemplu ar putea fi pomenite și trupe e conduse de Ion Iancovescu și chiar trupele Marioarei Voiculescu și Mariei Ventura.

Există și trupe care amintesc de faimosul *Teatro degli Indipendenti* al lui Bagaglia: *Studio, Insula, 13+1*, trupe care tind către un teatru dinamic, care vor să epateze prin mișcarea ritmică imprimată spectacolului și jocului actoricesc [15]. Existența acestora este

[13] N. Iorga, *Sensul teatrului*, Vălenii-de-Munte, 1932, p. 15.
[14] George Mihail Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, București, 1938, p. 43.
[15] Vezi în acest sens « Spectacolul demonstrativ de artă nouă » *Moartea veselă* de N. Evreinov, în regia lui Sandu Eliad, 1925.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

însă mult mai efemeră și activitatea lor în timp este în raport invers proporțional cu caracterul demonstrativ, uneori exploziv, al programelor lor. În orice împrejurare însă, companiile pomenite au un rol de seamă în accentuarea teatralității artei scenice, în modalitatea de expresie interpretativă, în formarea actorilor, acești « judecători ai rolurilor interpretate, capabili să restituie *adevărul stilului scris* cu corpul lor, cu întreaga lor ființă », realizatori ai « sintezei tuturor mijloacelor teatrale în slujba poeziei dramatice » [16].

Nu este vorba deci de trupele mercantile « mereu în goană după rețeta miraculoasă care îi va îmbogăți rapid » [17], ci de acele companii care prin activitatea lor au situat arta interpretativă românească la nivelul și în spiritul nou al teatrului european. Desigur că repertoriul caracterizează în bună măsură activitatea companiilor particulare: « trupa Bulandra își luase piesa modernă de prestigiu, iar Sică Alexandrescu, farsa, după cum Davila, în urma plecării sale de la Național, ne împămînteni piesa modernă franceză » [18]; *Compania Didei Solomon* joacă repertoriul lui Baty — *Maya* de Simon Gantillon, *Îmbrăcați pe cei goi* de Pirandello — , dar și *Absențe nemotivate* după Ștefan Bekeffi și A. Steller, în timp ce trupele cu un caracter experimental preiau de la Dullin *Voulez-vous jouer avec moâ* de Marcel Achard sau *eliberează* comedia molierească: *George Dandin descătușat*.

Trupele își structurează profilul în funcție de repertoriu și repertoriul în funcție de actori. Lucia Sturdza Bulandra, Tony Bulandra, Ion Manolescu, Gh. Storin sînt, îndată după primul război mondial, animatorii companiei ce i-au purtat numele, dar aceeași familie de actori se va regăsi și în componența *Teatrului Municipal « I.L. Caragiale »* în ajunul celui de-al doilea război mondial. *Teatrul Comedia* adună în jurul animatorului (Sică Alexandrescu) actorii comici (Vasiliu Birlic, George Timică, Niculescu-Buzău, Velimir Maximilian, Chamel, Ion Iancovescu, Silvia Dumitrescu, Jenică Constantinescu, Jules Cazaban, Nora Piacentini, Mișu Fotino, Silvia Fulda) dar repertoriul nu e întotdeauna pe măsura ansamblului: alături de *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, de *Prima piesă a lui Fanny* de G. B. Shaw figurează, în anii '30, piesele lui Sacha Guitry *(Mozart)*, Pierre Wolff *(Păpușile)*, Lemarchand *(Trois valses)*, Ed. Bourdet *(Timpuri grele)* sau localizarea *Ionescu G. Maria*. Repertoriul alunecă tot mai mult spre adaptări și localizări inconsistente: *Prostul din baie, Dragoste cu cartelă, Accident Pallace* etc. La *Teatrul Nostru* se reprezintă, cu preferință, tragedia o'neilliană *(Ana Christie, Dincolo de zare, Patima de sub ulmi)*, *Idolul sau Ion Anapoda* de George Mihail Zamfirescu, *Canalia* de N.D. Cocea în interpretarea Dinei Cocea, Tanți Cocea, Fory Etterle, Jules Cazaban, Eugenia Zaharia, Jenică Constantinescu, Ion Manta și în reprezentație Gh. Storin sau Marcel Anghelescu. Teatrul Mariei Filotti, cu o trupă restrînsă și cu un repertoriu adaptat stilului și preocupărilor animatoarei dar și generației tinere de actori, reprezintă *Astă seară se improvizează* de Pirandello, *Aproape de cer* de Julien Luchaire dar și piesele lui Sacha Guitry sau Roger Ferdinand. Alături de Maria Filotti, de Romald Bulfinski este prezentă generația nouă: Mihai Popescu, Radu Beligan, Mircea Șeptilici, Nineta Gusty, Beate Fredanov, George Mărutză, N. Tomazoglu. *Teatrul Muncă și Voie Bună*, ulterior *Teatrul Muncă și Lumină*, se bazează mai mult pe generația foarte tînără. În jurul cîtorva actori afirmați (Cezar Rovințescu, Nelly Nicolau, Ion Manta, Alexandru Giugaru, Lică Rădulescu, Maria Mohor) se adună elemente tinere, dispuse să urmeze cu fidelitate « școala de teatru » a lui Victor Ion Popa: Irina Răchițeanu, Coca Enescu, Elena Sereda-Sorbul, Valy Voiculescu, Raluca Zamfirescu, Ion Henter, Iulian Necșulescu. Repertoriul cuprinde clasici (Goldoni, Molière, Alecsandri), dramaturgie contemporană *(Mansarda, Cămila trece prin urechile acului* etc.).

Companiile particulare și-au păstrat funcția regeneratoare atîta vreme cît animatorii și actorii lor au refuzat teatrul ca « o vulgară industrie », atîta vreme cît au refuzat să gă-

[16] Jean Duvignaud, *L'Acteur. Esquisse pour une sociologie du comédien*, Paris, 1965, p. 182.

[17] Isaiia Răcăciuni, *Un spectacol interesant*, în *Reporter*, 31 ianuarie 1934.

[18] Victor Ion Popa, *Probleme de actualitate ale teatrului românesc văzute de...*, interviu de Eugen Verzea, în *Viața*, an. II, 29 iunie 1942.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

seească în teatru « securitate și odihnă». «Cînd ‹teatrul› devine confortabil, cînd el încetează a fi un risc, un joc nebunesc, atunci devine o afacere de multe ori dezonorantă din punct de vedere intelectual » [19]. Vorbind despre trupa lui Pitoëff, Mihail Sebastian aprecia devoțiunea acesteia pentru reîntoarcerea teatrului la frumusețea lui pierdută, pentru stăruința de a menține în teatru cultul cuvîntului scris, de a face din teatru « o posibilitate de a le vorbi oamenilor despre destinul omenesc » [20].

Cel mai aproape de acest deziderat artistic și ideologic a fost Victor Ion Popa. În trupele înființate în București și în celelalte orașe ale țării, Victor Ion Popa vedea un mijloc de regenerare a teatrului. El recunoștea că *Teatrul Muncă și Voie Bună* este, în împrejurări speciale, « unicul teatru pentru muncitori », dar avea conștiința unei continue înnoiri (« artisticește poate ar trebui să merg pe un alt drum ») și aceasta prin actori: « Intenționez să-mi strunesc mai multe echipe de actori în așa fel încît în fiecare centru provincial să existe un spectacol teatral bun, cîștigîndu-se astfel nu numai spectatori, ci și o cale pentru dezvoltarea literaturii dramatice românești » [21].

Activitatea companiilor particulare nu trebuie să fie nici minimalizată, dar nici idealizată. Nu de puține ori conducătorii acestora au fost puși în situația — pentru a-și putea realiza programul artistic — să solicite mecenatul unor străini de teatru sau să facă multiple și nu de puține ori înjositoare demersuri pentru subvenții oficiale. Aceste companii au avut însă o mare pondere în acțiunea de epurare stilistică a teatrului, în introducerea spiritului colectiv și renovarea spiritului artistic. Actorii-conducători și regizorii-animatori ai trupelor bucureștene ca și inițiatorii grupărilor de avangardă au pus în scenă un repertoriu absent pînă atunci în *Teatrul Național*, au încercat să creeze o artă nouă a spectacolului și au contribuit îndeosebi la ridicarea nivelului artistic al actorilor, la ieșirea lor mai grabnică din domeniul unui realism mărginit.

În acest sens animatorii și trupele lor au dat teatrului o nouă dimensiune; au schimbat ambianța generală a teatrului interbelic; au modificat stilul de joc al actorilor; au făcut, prin reprezentarea repertoriului modern, din actorul interpret executant un artist creator.

L'IDÉE DE TROUPE INDÉPENDANTE DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN D'ENTRE LES DEUX GUERRES

RÉSUMÉ

La constitution des troupes indépendantes, dirigées par des acteurs et des metteurs en scène-animateurs est un phénomène spécifique du théâtre roumain dès ses débuts. Mais c'est à peine au XXe siècle qu'elles deviennent prépondérantes dans l'affirmation du répertoire et de l'art scénique modernes. Ce qui les anime — et constitue leur caractéristique commune — c'est l'idée de groupement, la contestation du théâtre conventionnel, l'idée de rapprocher le théâtre de l'esprit de l'époque.

Pareillement aux animateurs du Cartel parisien, qui ont inspiré beaucoup des initiatives des théâtres roumains d'entre les deux guerres, nos animateurs n'ont pas toujours eu une doctrine philosophique ou une esthétique clairement formulée.

L'orientation des troupes et des compagnies du temps est due à l'attitude commune concernant le rejet du naturalisme et l'hostilité envers l'esprit du théâtre mercantile et le conformisme des théâtres subventionés.

Les compagnies indépendantes ont eu un apport remarquable à l'action d'épuration stylistique du théâtre d'entre les deux guerres, à l'introduction de l'esprit collectif et au renouvellement de l'esprit artistique. Les acteurs et les metteurs en scène-animateurs, aussi bien que les initiateurs des groupements théâtraux d'avant-garde, ont offert une nouvelle dimension au théâtre roumain: ils ont changé l'ambiance générale du théâtre d'entre les deux guerres, modifié le style du jeu des acteurs, transformé — par la représentation du répertoire moderne — l'acteur interprète exécutant en un artiste créateur.

[19] Mihail Sebastian, *Notă despre un actor*, în *Revista Fundațiilor*, 1939, nr. 12, p. 691—695.

[20] *Ibidem*.

[21] Victor Ion Popa, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FUNCȚIA EXPRESIVITĂȚII ÎN ARTA ACTORULUI

de GHEORGHE NEACȘU

În cercetarea funcției expresivității în creația actorului dramatic sînt necesare, cel puțin, un criteriu de delimitare a conceptelor de expresie și expresivitate ca premisă teoretică, o cale experimentală de investigație și validare a rezultatelor și o examinare specifică a rolului indicatorului expresiv în structura artistică și în procesul receptării modelelor scenice. Unghiul de vedere propriu psihologiei constă în aceea că premisele teoretice, în speță cele estetice, constituie pentru cercetarea experimentală surse necesare de direcționare și de ipoteze de lucru.

1. *Conceptul de expresivitate.* Observația făcută de T. Vianu cu privire la rolul expresivității în structura artistică (« ... puterea expresivă a artistului nu este o simplă facultate în slujba fanteziei, dar în același timp o forță capabilă s-o fructifice pe aceasta din urmă ») [1] este sugestivă pentru investigarea și conceptualizarea psihologică a capacității de expresie. În această perspectivă « puterea expresivă » n-ar putea fi înțeleasă pur și simplu ca un indiciu habitudinal « exterior », ci mai ales ca o calitate corelată cu activitatea de elaborare internă, de subtilitate psihică. Mai mult, fiind inseparabilă de mijloacele de obiectivare comunicativă (cuvînt, mimică, gest, voce, precum și « semnale » protolingvistice), expresivitatea este în esență efectul organic al unei anumite relații între aspectele *expresive* și cele *receptive* ale procesului comunicării.

Investigația psihologică asupra funcției expresivității face utilă precizarea *ab initio* a sensurilor conceptului, ceea ce nu are, cum vom vedea, o însemnătate pur terminologică. După cum scriam anterior [2], se pot decela în această privință trei sensuri sau accepțiuni: a. în accepțiunea primară expresivitatea este calitatea proprie oricărui organism de a avea, de a realiza un mod de exteriorizare, o formă proprie de obiectivare; b. în accepțiunea comună ea reprezintă cuantumul de proprietăți biotipice și de însușiri comportamentale condiționate pe baza primelor, realizat ca formă și ca grad mai puțin obișnuite de plasticitate și armonie a mijloacelor de exteriorizare, accepțiune identificată, în genere, prin termenii de prezență insolită sau farmec (de exemplu, mobilitatea, proporționalitatea, poziția, culoarea, nuanța etc., proprii ochilor, gurii și celorlalți indici care alcătuiesc expresia posturală); c. în accepțiunea specială, expresivitatea apare ca însușire a personalității înglobînd putința de a proiecta mental și de a exprima adecvat, sugestiv, superior comunicativ o idee sau o stare psihică într-o situație determinată. După opinia noastră, această a treia accepțiune poate fi discriminată și identificată prin conceptul de *capacitate de expresie*, însușire a personalității structurată într-un proces evolutiv și specific ca « produs » al integră-

[1] Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968, p. 246–247.

[2] T. Slama-Cazacu (red.), *Vocabular de psihologie*, în *Revista de psihologie*, 1969, nr. 1, p. 91–110.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rilor succesive și generalizării momentelor de coacțiune a valențelor individuale (de elaborare și exprimare) și a celor sociale (de receptare și evaluare.)

În folosirea curentă accepțiunile expresivității se substituie una alteia destul de frecvent, atît pentru că nu se respectă un criteriu științific de diferențiere, cît și pentru că, în mod real « frontierele » nu sînt absolute. Conceptul de bază, cu valoare quasi-instrumentală, presupus de oricare accepțiune este cel de expresie, pe care G. Dumas îl definea, în esență, prin « toate manifestările naturale prin care emoția se dezvăluie în afară » [3] (« expresii emoționale »). Din acest punct de vedere expresivitatea presupune, relația unitară dintre o stare de necesitate, o trăire sau o elaborare cognitivă complexă, pe de o parte și o acțiune perceptibilă ca « pattern » capabil să semnifice starea lăuntrică, pe de alta. Totuși, este cazul să distingem sensul comun al conceptului « expresiv » de sensul lui special. A. Tormey socotește că primul sens este « dispozițional » și « intranzitiv »: « O față poate fi expresivă pur și simplu în virtutea mobilității sale sau a șirului ei de configurații perceptibile, chiar dacă ea nu prezintă expresii recunoscute ‹ ... › pentru care există nume stabilite » [4]. Sensul special, atunci cînd privește posibilitățile omului în genere, implică existența unui criteriu de determinare a stărilor exprimabile în comportament; analizînd condițiile necesare comportamentului « expresiv », același A. Tormey face o observație interesantă privind corelația dintre intenționalitate, acțiunea capabilă să divulge o stare și caracterul noncontingent al raportului lor formulînd criteriul în termeni de « relații logice și inferențiale implicate », pe baza următoarei scheme: « Dacă comportamentul B al lui A este o expresie de X, atunci există o inferență justificată de la B către o stare intențională a lui A, astfel încît ar fi adevărat să spunem că A are (sau este capabil de) S, unde S și X sînt identice » [5]. Prin urmare distincția necesară dintre expresivitate în genere și capacitate de expresie este fundamentată pe natura relației dintre starea lăuntrică și acțiunea « expresivă ». Ea este, însă, și mai evidentă atunci cînd examinăm cazul special al capacității de expresie artistică. Față de omul de rînd, actorul, de exemplu, realizează un comportament de esență intențională, voluntară (non-întîmplătoare) și de factură simbolică. Deși atitudinile și stările sale interne sînt de provenienței imaginativă, iar acțiunile scenice sînt moduri de rezoluție plastică structurate tot imaginativ, caracterul inferențial al relației dintre ele nu numai că nu este diminuat sau absent, ci se realizează la un nivel superior. « Un gest, o exclamație, un strigăt, produse fără durabilitate, fără autonomie, fără finalitate, sînt și ele expresii, dar nu sînt opere. Expresia artistului este însă tocmai o expresie artistică, o operă de artă » [6] presupunînd osmoza factorului de elaborare lăuntrică cu cel de obiectivare scenic comunicativă.

În această perspectivă teoretică și pe baza cercetării experimentale am încercat conceptualizarea capacității de expresie scenică în calitate de « măsură a comunicativității expresiilor (pe baza principiului evaluării directe a nivelului aptitudinal) în care elaborarea creatoare este conținută virtual » [7], ceea ce, evident, presupune obligativitatea unui nivel supramediu al celor două elemente implicate. Într-adevăr, sub raportul unei tipologii posibile pe criteriul nivelului de talent se pot distinge cel puțin trei categorii de relaționare a factorului intern cu cel exterior, expresiv: unul superior, în care factorii sînt sensibil egal dezvoltați, propriu actorilor consacrați și studenților-actori dotați, unul inferior, în care factorii sînt, de asemenea, sensibil egali, propriu studenților-actori slab dotați și neactorilor-martori, precum și unul mediu, în care cei doi factori, în frecvente cazuri individuale, prezintă raporturi de predominare reciprocă, propriu studenților-actori mijlocii. Varietatea acestor raporturi sugerează faptul că factorul expresiv îndeplinește roluri variate în funcție de nivelul structurii de ansamblu ca și de exigențele situațiilor problematice în diferite momente ale procesului de creație.

[3] G. Dumas, *L'Expression des émotions*, în G. Dumas (red.), *Nouveau traité de psychologie*, vol. III, Paris, 1933, p. 41.

[4] A. Tormey, *The Concept of Expression. A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, Princeton, 1971, p. 108.

[5] *Ibidem*, p. 42.

[6] T. Vianu, *Tezele unei filozofii asupra operei*, în *Postume*, București, 1966, p. 182.

[7] Gh. Neacșu, *L'Unité de la transposition et de l'expressivité — indice fondamental du talent scénique*, în *Revue roumaine des sciences sociales — psychologie*, 1972, nr. 1, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2. *Expresivitatea scenică în perspectiva experimentului psihologic.* Decelarea capacităţii expresive prin mijlocirea experimentului este o operaţie deosebit de complicată întrucît rezultatele sînt în strînsă dependenţă de influenţa (restrictivă) a factorilor metodici concurenţi: a) categoriile de sens emoţional, (elementare sau complexe, spontane sau deliberate, etc.); b) mijloacele de expresie (mimică, postură, voce); c) tehnicile de înregistrare (desen, fotografie, film etc.); d) procedee de judecare a expresiilor (denumire, clasare pe scări de apreciere etc.); e) calităţile exprimatorilor şi f) calităţile judecătorilor [8]. Dacă se intenţionează, spre exemplu, testarea expresivităţii unor subiecţi, este necesar să se precizeze că rezultatele au valabilitate în raport cu stimulii folosiţi, cu mijloacele de exprimare investigate, cu metoda de captare a expresiilor, cu tehnica de apreciere, cu *cine* a exprimat şi *cui* a exprimat. Un experiment « total », care să anuleze perturbaţiile posibile la interferenţa factorilor metodici nu a fost practicat şi nu este, în genere, practicabil. Există, totuşi, consensuri generale care fac valabile o seamă de concluzii.

În ceea ce ne priveşte, am experimentat o serie de sensuri emoţionale cu 36 studenţi-actori, utilizînd metoda fotografiei de expresie (mimică şi posturală) şi recurgînd la trei variante de judecare a expresiilor de către un juriu de 20 persoane (psihologi, artişti plastici, specialişti în arta dramatică şi diverşi). În ordinea de idei care ne preocupă vom porni de la cîteva date ilustrative ca punct de sprijin pentru examinarea funcţiei expresivităţii scenice [9].

Tabloul nr. 1

Aprecierea sensurilor emoţionale

Nr.	Teme pentru expresii posturale	Procedee de judecare a expresiilor		
		Identificare (%)	Estimare (%)	Evaluare (medii)
1	Duioşie	62	81	8,10
2	Rîs	57	86	8,35
3	Furie	56	87	7,85
4	Dispreţ	53	82	8,25
5	Groază	52	84	8,20
6	Suferinţă	45	85	7,80
7	Revedere	44	87	8,25
8	Derută	44	76	8,10
9	Entuziasm	42	88	8,25
10	Dragoste	37	80	8,05
11	Curaj	32	73	7,60
12	Ipocrizie	30	76	7,80
	Date medii	46	82	8,05

Montajul experimental s-a efectuat după cum urmează: temele-stimuli (sensurile emoţionale) propuse pentru expresie au fost de diferite grade de dificultate; aprecierea fotografiilor de expresie de către judecători (criteriu obiectiv de clasificare) s-a făcut în faze succesive — denumirea expresiei, fără alt indiciu (identificare), aprecierea corespondenţei dintre tema dată şi expresie (estimare) şi cotarea expresivităţii prin note de la 1 la 10, cunoscîndu-se tema, expresia şi relatarea subiectului asupra situaţiei imaginate (evaluare).

Principalele rezultate care pot fi consemnate în acest caz sînt următoarele: realizarea expresivă a temelor propuse este gradual diferită; expresiile elementare (dispreţ, groază

[8] J. Davitz, *A Review of Research Concerned with Facial and Vocal Expression of Emotion*, în J. Davitz (red.), *The Communication of Emotional Meaning*, New York, 1964, p. 14.

[9] Rezultatele *in extenso* sînt expuse în Gh. Neacşu, *Transpunere şi expresivitate scenică*, Bucureşti, Edit. Acad., 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

etc.) sînt în genere superior cotate, ceea ce confirmă teza că acestea, avînd mecanisme fiziologice mai vechi filogenetic, se realizează în modele de acţiune mai stabile; cele trei procedee de judecare sînt specific distincte, fiecare oferind o altă măsură a comunicativităţii expresive.

Aspectul relevant al rezultatelor experimentale este cel privitor la existenţa unei căi de testare a expresivităţii. El implică în fond validitatea metodei. Din acest punct de vedere identificarea și estimarea nu se dovedesc procedee diagnostice (corelaţia dintre rezultatele experimentale obţinute prin aceste procedee și performanţele artistice ale subiecţilor stabilite după calificativele la examenele de actorie este nesemnificativă). Explicaţia se află în procedura dichotomică pe care ele o oferă, precum și în faptul că nu califică expresiile ca fiind expresii ale unor stări determinate (identificarea) și nu apreciază obiectul stării și situaţia care o generează (estimarea). În schimb evaluarea expresiilor, în care judecătorii aveau la dispoziţie expresia realizată, tema și justificarea (elaborarea internă) a expresiei, precum și posibilitatea de a cota diferenţiat raportul elaborare-expresie pe o scară cu 10 trepte, a furnizat o cale diagnostică. Pentru ilustrare menţionăm cazul unui subiect neactor capabil să redea « tipare » expresive exacte, care a realizat sub raportul cuantumului de identificări și estimări o « performanţă » egală cu a actorilor consacraţi, dar care, la evaluarea prin note a gradului de expresivitate, a ocupat un loc cu totul inferior.

Pornind de la premisa că expresia este totdeauna acţiune comportamentală care exprimă o stare determinată, într-o modalitate proprie individualităţii exprimatorului, am socotit că măsura capacităţii de expresie poate fi dată de o performanţă experimentală stabilită ca medie a comunicativităţii expresiei și a calităţii elaborării interne de a genera o expresie de calitate. Practic am cerut judecătorilor și o notă separată pentru elaborarea internă și am luat în consideraţie media simplă a celor două performanţe, iar calea s-a dovedit justificată metodic (evaluarea expresiilor se validează la nivelul de 0,48, iar evaluarea capacităţii de expresie la nivelul de 0,74). Pentru ilustrare notăm următoarele două răspunsuri ale unor subiecţi diferiţi: 1) La tema-stimul *duioşie* pentru o expresie mimică: « Mergeam pe o stradă lăturalnică, fără lume. Imaginea de tîrg priovincial, transilvănean și liniștea mi-au creat starea iniţială. Jos, pe o treaptă, la ușa unui mic bloc șade o bătrînică, un fel de icoană a mamei, care mă privește călduros cum trec. Îmi încetinesc pasul și-i întorc privirea cu toată căldura. Acesta este momentul interpretat. Cred că am trăit sentimentul ca „interpret" în scena descrisă și l-am realizat abia la urmă, „privind" scena în care am jucat » (I.G., media 9,65 pentru expresie, media 9,90 pentru elaborare); 2) La tema-stimul *privire şireată* pentru o expresie mimică: « În general, o mișcare oprită; simulînd altă intenţie, tragi cu coada ochiului. Tot căutînd și negăsind o soluţie plastică mi s-a părut că s-a născut în mine o emoţie de om șiret și am trecut la redare mimică. De la idee la comportare mimică prin emoţie » (S. Gh., media 7,80 pentru expresie, media 7,15 pentru elaborare).

Măsura expresivităţii scenice n-ar putea fi onbţinută cu un grad de încredere cît mai mare « măsurînd » independent fie comunicativitatea expresiei, fie virtualitatea expresivă a elaborării interne, fără a produce o mutare păgubitoare ştiinţific a accentelor reale. Evaluarea simultană a expresiei și elaborării ei scenice reprezintă o soluţie validată experimental pentru fundamentarea conceptului de expresivitate scenică. Desigur, atunci cînd se face tentativa de a testa nivelul expresivităţii artistice la un individ sau la o categorie de indivizi, este necesară examinarea relaţiilor tipice dintre expresivitate și elementele constitutive ale elaborării interne — originalitatea imaginaţiei, trăirea afectivă, proiectivitatea gîndirii și intuitivitatea.

3. *Expresivitatea scenică în structura artistică.* Configuraţiile individuale decurgînd din natura raporturilor expresivităţii cu elementele transpunerii scenice prezintă o mare varietate, de aceea explicarea lor, operaţie deloc lesnicioasă, trebuie să aibă ca punct de plecare o soluţie teoretică de principiu. Propria noastră căutare ne-a condus pe o cale plauzibilă care a constat în corelarea datelor experimentale descrise mai sus cu datele ob-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţinute de S. Marcus [10] pe aceiaşi subiecţi, în cercetarea capacităţii de transpunere respectînd principiul metodic al complexului de tehnici intercorelabile. Punctul nostru de plecare l-a constituit relaţia dintre indicatorii structurii artistice aşa cum sînt admişi în perspectiva esteticii — fantezia creatoare, adîncimea psihică (trăirea afectivă), intuitivitatea şi puterea expresivă [11], cărora le-am adăugat « proiectivitatea scenică » (aptitudinea de a prefigura în plan intern elementele mişcării scenice şi autoproiecţia în rol) [12].

Aceşti indicatori au fost convingător validaţi în calitate de însuşiri aptitudinale scenice, iar matricea intercorelaţiilor lor a servit ca bază pentru analiza factorială (metoda analizei în componente principale) cu scopul de a decela unii factori determinanţi ai structurii artistice scenice [13]. Soluţia factorială obţinută este următoarea:

Tabloul nr. 2

Nr. Indicatori	Factori — componente principale				
	I	II	III	IV	V
1 Expresivitate	.77	.50	.39	.05	—.06
2 Imaginaţie	.90	.05	—.25	—.29	—.21
3 Afectivitate	.86	.28	—.31	.08	.19
4 Proiectivitate	.85	—.34	—.05	.35	—.16
5 Intuitivitate	.80	—.47	.26	—.01	.27
Varianţă	3,51	0,67	0,38	0,22	0,18
Proporţii (%)	71	14	08	04	03

Indicatorii structurii artistice au fiecare un ax director şi un rol specific în procesul creator. Astfel, imaginaţia, calificată îndeosebi prin originalitate, ca aspect cognitiv al conduitei de elaborare, are un rol preponderent simbolic-compoziţional; proiectivitatea, calificată prin autoproiecţie a artistului în personaj, are un rol cognitiv de selecţie şi anticipare a elementelor mişcării expresive; intuitivitatea, ca plasticitate a modelului intern imaginat, îndeplineşte un rol concret-rezolutiv; afectivitatea, ca trăire de tip atitudinal, îşi asumă rolul de valorizare a structurii cognitive a rolului în forme comportamentale capabile să înrîurească pe spectator în sensul coparticipării la viaţa scenică; expresivitatea, ca mijloc de corporalizare a elaborării, îndeplineşte rolul de obiectivare comunicativă a mesajului în forma inteligibilă şi admisă de spectator ca fiind proprie personajului întruchipat.

Interrelaţiile acestor indicatori la un nivel superior de realizare a capacităţii creatoare se definesc ca structuri dimensionale, relativ independente, cu funcţie cauzală privind rezultatele activităţii. Aceste dimensiuni (sau factori) pot servi la explicarea în bună măsură a modalităţilor individuale de configurare a aptitudinilor. Din acest punct de vedere soluţia factorială obţinută de noi permite, între altele, sesizarea funcţiei specifice a expresivităţii în structura artistică scenică. Se observă că în primul factor-componentă toţi indicatorii prezintă saturaţii înalte, ceea ce îngăduie interpretarea lor ca laturi constitutive ale capacităţii de întruchipare scenică. În cel de-al doilea factor-componentă numai doi indicatori prezintă saturaţii convingătoare — expresivitatea (0,50) şi afectivitatea (0,28) —, rezultat în virtutea căruia desprindem rolul determinant al unui factor de expresivitate emoţională în structura artistică; într-adevăr, ceea ce teoretic este admis ca element definitoriu al expresivităţii se relevă experimental şi se fundamentează prin analiza factorială: valorizarea

[10] S. Marcus, *Empatia, cercetări experimentale*, Bucureşti, Edit. Acad., 1971.

[11] T. Vianu, *Estetica*, Bucureşti, 1968.

[12] Gh. Neacşu, *Funcţia proiectivă a elaborării interne în creaţia actorului dramatic*, în *Revista de psihologie*, 1970, nr. 3, p. 333—344.

[13] Datele au fost comunicate la Sesiunea anuală a Academiei Republicii Socialiste România, 1972, XI: Gh. Neacşu, S. Marcus, *Cercetări de psihologia artei privitoare la diagnoza talentelor scenice*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

structurării cognitive a modelului scenic prin trăire afectivă presupune relaţia ei inferenţială cu conduita expresivă. În cel de-al treilea factor-componentă, de asemenea, doi indicatori prezintă saturaţii convingătoare – expresivitatea (0,39) şi intuitivitatea (0,26), rezultat care profilează existenţa unui factor de rezolutivitate plastic-expresivă în structura artistică scenică; într-adevăr, aşa cum probează şi alte studii, intuitivitatea ca formă sau modalitate tipologică specifică majorităţii actorilor de teatru intră în structura artistică în calitate de element constitutiv numai în măsura în care se leagă organic de ceilalţi indicatori ai elaborării interne (factorul I) şi în chip deosebit de indicatorul comportamental expresiv, alcătuind împreună dimensiunea rezolutiv-scenică.

Este foarte probabil ca dintr-o matrice a intercorelaţiilor unei pluralităţi de indicatori, raporturile expresivităţii cu aceştia să figureze şi alţi factori determinanţi. Datele noastre au permis decelarea numai a acestor trei factori; în cel de-al patrulea şi al cincilea factor-componentă saturaţiile proiectivităţii (0,35) şi ale intuitivităţii (0,27), dată fiind varianţa redusă pe care ele o pot explica, permit, cel mult, afirmarea unor dimensiuni cu valoare tendenţială.

Elementul expresiv al întruchipării scenice constituie unicul mijloc de contact al operei actorului cu percipientul. Soluţia factorială pune în evidenţă interrelaţiile dintre expresivitate şi indicatorii elaborării creatoare în plan lăuntric, îndeosebi cu trăirea afectivă şi intuitivitatea, în lumina cărora întrevedem specificul operaţional al capacităţii de expresie, acela de a realiza obiectivarea mesajului scenic şi finalizarea acestuia în actul contagiunii afective, al influenţării cognitive a spectatorului.

În această perspectivă psihologică se scot în relief funcţiile generale ale expresivităţii scenice prin prisma cărora se fundamentează premise teoretice şi metodologice de examinare a manifestărilor tipologice şi individuale. Cercetarea acestora din urmă constituie o întreprindere mult mai complexă, care nu se poate lipsi de implicaţiile necesare de epistemologie genetică şi de semiotică.

Concluzii. Conceptul de expresivitate, în sens uzual, comun, vizează disponibilităţile expresive ale acţiunilor comportamentale ca mobilitate, armonie biotipică, plasticitate a repertoriului mijloacelor de exprimare fără a implica relaţia necesară cu factorii lăuntrici; expresivitatea ca efect al unificării conduitei interne de elaborare şi a celei exterioare de acţiune se constituie în indicator aptitudinal (al capacităţii de a exprima în mod superior).

Capacitatea de expresie scenică (sau, în mod uzual, *expresivitatea scenică*) este un indicator al talentului pentru arta dramatică în măsura în care conduita acţională are drept raport necesar conduita elaborării creatoare (de esenţă imaginativ-afectivă), alcătuind împreună o structură operaţională a cărei condiţie specifică este nivelul (înalt) de dezvoltare.

Sub raport metodologic, capacitatea de expresie se califică în lumina a trei criterii: a) acordul unei multitudini a spectatorilor asupra sensurilor intenţionale prin expresie b) nivelul ridicat al acestui acord; c) evaluarea expresivităţii ca raport inferenţial expresie-elaborare creatoare (printr-o procedură de cotare a nivelului de comunicativitate al mesajului întruchipat în modelul scenic).

În structura artistică (scenică) operaţionalitatea expresivităţii este în funcţie de relaţiile realizate între expresie şi indicatorii transpunerii – imaginaţie, trăire afectivă, proiectivitate şi intuitivitate; expresia intră în circuitul total al creaţiei atît ca modalitate de acţiune posibilă (procesul introecţiei datelor despre rol), cît şi ca modalitate de acţiune obiectuală (proiecţie în personaj), fiind, în acelaşi timp, condiţie şi mijloc al creaţiei.

Funcţia expresivităţii scenice se înţelege în perspectiva finalităţii conduitei expresive în genere – obiectivare şi comunicare a unui mesaj. Cum expresivitatea scenică este o valenţă a personalităţii creatoare, funcţia ei specifică este de factură *dramatică*, adică un mod de acţiune condiţionat intern într-o situaţie de creare a fictivului ca real, astfel că ea poate fi identificată prin manifestarea corelativă a unor dispoziţii creative: *interpretarea* datelor despre rol (imaginativ, *ca şi cum*), *imitarea* (proiectiv, în sens scenic), *portretizarea* unui model (ca rezolutivitate cognitivă în sens ludic), *simularea* (în sens psihologic, nu etic, vizînd contagiunea afectivă) şi *simbolizarea* sau « corporalizarea » comportamentelor tipice

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(vizînd efecte formative, instructiv-educative). Aceste dispoziţii creative exprimă raporturile expresivităţii cu indicatorii elaborării creatoare ca interrelaţii în structura artistică şi ca moduri de realizare admise de spectator ca fiind proprii personajului.

FONCTION DE L'EXPRESSIVITÉ DANS L'ART DE L'ACTEUR

RÉSUMÉ

L'étude prend comme point de départ la conceptualisation de la capacité d'expression scénique en tant que trait de la personnalité de l'acteur: unité des conduites d'élaboration et d'expression supposant un haut niveau de développement. Une solution factorielle de la matrice d'intercorrélation des indices de la structure artistique (scénique) — expressivité, imagination, état affectif, projectivité et intuition — a permis l'extraction de quelequs facteurs déterminants: incarnation dramatique, expression émotionnelle et résolution intuitive-expressive. Les données expérimentales et la solution factorielle étayent la conclusion que la fonction d'objectivation communicative de l'espressivité scénique peut être qualifiée par quelques dispositions créatives: portraiture d'un modèle, imitation (scénique), simulation (psychologique), interprétation (artistique) et symbolisation des comportements typiques ayant une finalité formative.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STRUCTURI PLURALE ALE PARAMETRULUI TIMP ÎN COREGRAFIE ȘI TEATRU

de MIHAI BREDICEANU

Timpul aparent în care se desfășoară evenimentele pentru un anumit individ este în funcție de starea sa psihologică. Valoarea secundelor în încleștarea așteptării unui deznodămînt de care depinde viața unui om este evident alta decît valoarea aceloraşi secunde care se scurg pentru un individ care contemplă liniștit luna.

Această constatare conduce la ideea că fiecare personaj pe scenă trăiește un *univers temporal* propriu, univers care este diferit de al altuia prin unitatea de măsură personală cu care, aparent, măsoară scurgerea timpului. Este evident că, într-o anumită scenă, diferite personaje sau grupuri de personaje trăiesc simultan « universuri temporale » diferite, rezultate din starea afectivă individuală și confruntările psihologice din scena respectivă.

Pentru a exprima o anumită stare emoțională, dansatorul sau actorul pe scenă își organizează acțiunile — viteza mișcărilor și a vorbirii — în funcție de bătăile unui dirijor sau regizor imaginar, bătăi care constituie *unitatea de timp* cu care se măsoară aceste acțiuni.

În muzică, această unitate de timp este definită în raport cu minutul și valoarea ei conduce la noțiunea de *tempo*, noțiune definită la rîndul ei ca frecvența de apariție pe minut a acestei unități.

În consecință, un personaj trăiește pe scenă un anumit « tempo », tempo indicat de valoarea unității de timp cu care își măsoară desfășurarea acțiunilor (dans, mișcare, vorbire).

O coregrafie și o regie științifică nu poate neglija controlul riguros al acestor suprapuneri de « universuri temporale ».

Studiul de față își propune o investigare teoretică a posibilității creării unor structuri politemporale în coregrafie și teatru și propune un procedeu de control, pe baze electronice, a acestor structuri scenice.

*

IMPLICAȚIILE STRUCTURILOR TEMPORALE PLURALE ÎN COREGRAFIE

Din punct de vedere matematic, coregrafia este arta transformărilor unui obiect — corpul omenesc —, transformări care sînt funcții de timp și de spațiu. Coregrafia măsoară durata acestor transformări cu o unitate de timp fundamentală, unitatea de măsură a structurii temporale a muzicii pe care se construiesc mișcările.

Ca urmare a caracteristicilor corpului omenesc, transformările se fac prin mișcări discrete — în sensul matematic al cuvîntului — adică prin mărimi distincte, marcate prin pași, schimbări de poziție ale brațelor sau corpului etc. Apariția și durata acestor mișcări sînt măsurate cu unitatea de timp indicată prin „bătaia" dirijorului real sau imaginar.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În ceea ce privește structura de timp, coregrafia europeană a fost construită pe principiul unei durate fundamentale, măsură de timp, comună întregului ansamblu de dansatori pe o scenă. Faptul că fiecare dansator de pe scenă își măsoară acțiunile cu aceeași unitate de timp face ca întreaga coregrafie pe scenă să aibă un tempo comun.

Vitezele mișcărilor, distanțele parcurse sînt în relație cu această unitate de timp; totul este măsurat prin bătaia dirijorului real sau imaginar.

Se pot concepe două, trei sau mai multe « mișcări » — mărimi distincte pentru o unitate de timp. Se poate imagina o singură mișcare pentru mai multe « unități de timp », sau o stare de imobilitate completă pentru un număr de unități. Desfășurarea în timp a tuturor mișcărilor este « măsurată » cu ajutorul aceluiași etalon unic, unitatea de măsură, ca durată fundamentală în raport cu care se generează dansul.

De asemenea, dansatorii pe scenă se pot repartiza într-un număr de grupuri. Oricît de variate ar fi mișcările, accente comune pentru toate grupurile vor marca discret timpul măsurat prin aceeași durată fundamentală, unitatea de măsură etalon, cu diviziunile și multiplii săi.

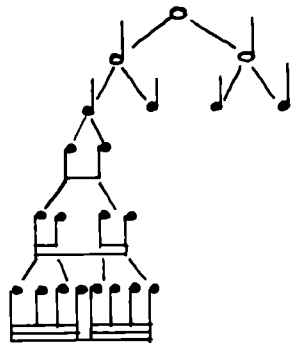
Tempo-ul — frecvența pe minut a unităților bătute de dirijorul real sau imaginar — determină în orice clipă valoarea duratei etalon.

Dacă dirijorul accelerează sau încetinește bătăile sale, făcînd să se schimbe valoarea unității de timp — deci schimbînd tempo-ul — întreg ansamblul de dansatori va acorda viteza mișcării sale la noul etalon.

Această dependență a mișcărilor față de o singură unitate de măsură trebuie căutată în faptul că coregrafia s-a dezvoltat pe baza muzicii occidentale care, la rîndul ei, a evoluat folosind un sistem de notare care nu permite decît un *tempo unic* pentru toate componentele sale.

Să reamintim cîteva noțiuni elementare.

Din punct de vedere al parametrului timp, muzica este construită pe baza unei durate fundamentale divizibile:

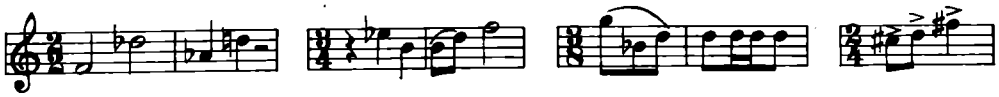


Discursul muzical este împărțit în « măsuri ».

Barele verticale care despart măsurile sînt asemenea pilonilor care indică distanțele pe o șosea.

Durata fundamentală — notată 𝅝 — sau fiecare din diviziunile sale binare 𝅗𝅥, 𝅗𝅥, ♪ etc., pot să devină unitate de măsură.

Mărimea unei măsuri este indicată prin numărul de « unități » conținute: 2/2, 3/4, 4/8, 5/16 etc. Considerînd fragmentele:

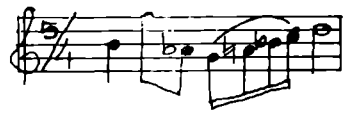


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

constatăm că semnele nu dau decît durata *relativă* a sunetelor. Fiecare fragment se poate cînta lent, moderat sau vivace. Pentru a cunoaște durata *reală* a sunetelor este nevoie de o indicație care să definească valoarea unuia din aceste semne.

În consecință, pentru a exprima duratele sunetelor, scriitura tradițională muzicală folosește:

1). Un sistem de semne (« note »), care indică durata relativă a sunetelor

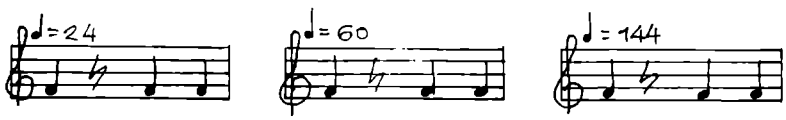


2). O informație compusă din două părți: simbolul unității de măsură și un număr indicînd durata sa (durată dată prin numărul unităților de măsură pe minut). Această informație apare sub forma ♩ = x, x numere întregi și pozitive. De ex. ♩ = 120 arată că semnul ♩ are durata 1 minut/120, adică 60 sec/120 (1/2 sec.).

Scara metronomului Maelzel indică fracțiuni ale minutului: ♩ = 60 înseamnă că durata semnului ♩ este egală cu 60 sec. (1 minut)/60, adică o secundă. Indicația ♩ = 144 înseamnă că ♩ are valoarea 1 min./144 = 0,417 sec.

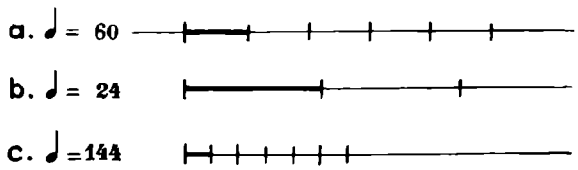
Evident, oricare din semnele notației muzicale (doimea, optimea etc.) poate fi considerat unitate de măsură.

Din punct de vedere al notației muzicale tradiționale, între următoarele grupuri de sunete de durate total diferite

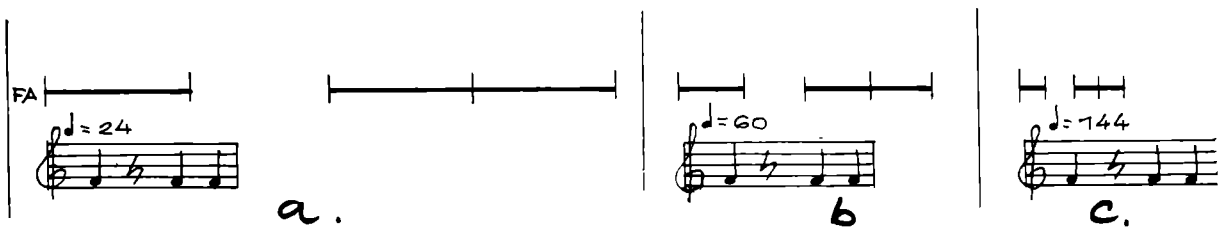


grafic nu apare nici o diferență, în afara numerelor: 24, 60, 144.

Dacă pe dreapta reprezentînd timpul (1" = 10 mm) marcăm duratele sunetelor celor trei grupuri de mai sus, obținem segmente de lungimi diferite.



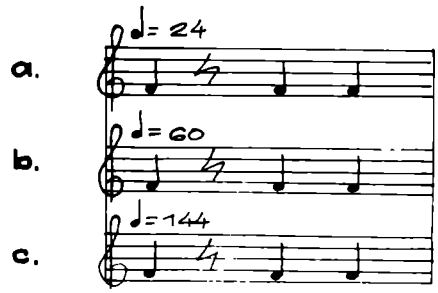
Combinînd aceste două reprezentări, obținem următoarele imagini:



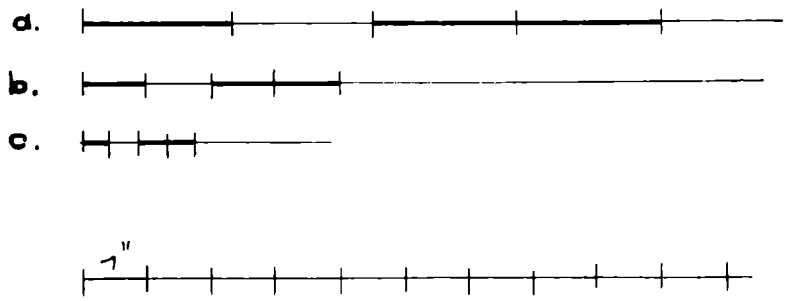
Dacă am vrea să executăm cele trei grupări — a, b, c — împreună, adică făcîndu-le să înceapă în același moment, notația muzicală tradițională n-ar putea să ne arate decît simultaneitatea la momentul de plecare; pentru tot restul, imaginea ar fi falsă, deoarece duratele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unităţilor de măsură sînt diferite pentru fiecare din cele trei grupuri şi barele de măsură, cu excepţia primei, nu reprezintă momente identice.



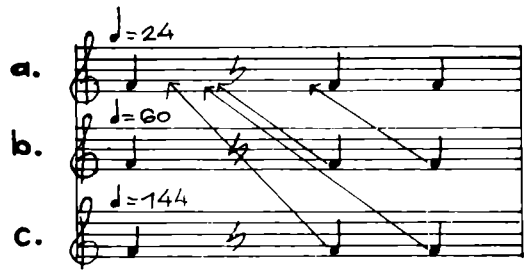
Dimpotrivă, într-o reprezentare grafică care foloseşte o axă a timpului, situaţia relativă a sunetelor este identificabilă în orice moment.



După cum se observă, grupul « c » se desfăşoară în întregime înaintea dispariţiei primului sunet al grupului « a » şi înaintea apariţiei sunetului al doilea al grupului « b». Grupul « b » se desfăşoară în întregime înaintea apariţiei sunetului al doilea al grupului « a » etc.

Notaţia muzicală tradiţională nu poate arăta situaţia reală a incidenţelor pe verticală a grupurilor a, b, c, desfăşurîndu-se simultan; deoarece, pe fiecare portativ, semnele (nota) reprezintă fracţiuni diferite ale aceleiaşi unităţi de timp, minutul.

Imaginea sonoră aproximativ corectă a acestor trei grupuri, executate simultan, ar fi:



Din cauza imposibilităţii de a controla coincidentele pe verticală ale diferitelor grupuri de sunete care se desfăşoară simultan, în tempi diferiţi, polifonia europeană s-a dezvoltat, precum s-a mai spus, pe ideea unicităţii de tempo a diferitelor voci. Polifonia cu tempo unic este consecinţa dificultăţilor de netrecut pe care le întîmpină organizarea înălţimilor sunetelor pe portativ — armonie şi contrapunct — în cazul în care liniile melodice ar avea tempi diferiţi.

Muzica este, între altele, arta organizării sunetelor în cadrul dimensiunilor de înălţime şi timp. Coregrafia, după cum am arătat, este arta organizării mişcărilor corpurilor omeneşti în timp şi spaţiu. Organizarea în timp fiind un factor comun, este evident că coregrafia pe o muzică dată trebuie să respecte structura de timp a acesteia şi, în primul rînd, tempo-ul.

În consecinţă, coregrafia a fost obligată să se dezvolte pe muzici bazate pe o unicitate de tempo. Acest tempo unic al muzicii a antrenat un sistem coregrafic în care mişcările grupurilor de dansatori sînt supuse unui regim general de pulsaţie unică; de unde o mare restricţie care priveşte coregrafia de mijloace de expresie încă neinvestigate.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Unii compozitori contemporani au întrebuinţat în compoziţiile lor secţiuni cu tempi simultani (Ives, *Simfonia a IV-a*, Stockhausen, *Gruppen* etc.).

Executarea exactă a unei partituri concepute în politempi întîmpină mari dificultăţi. De exemplu, în piesa *Gruppen*, de Stockhausen, bătăile mai multor şefi de orchestre, dirijînd simultan tempi diferiţi, nu au putut fi, în general, coordonate în mod riguros.

În muzica baletului meu, *Meşterul Manole*, am conceput de asemenea cîteva scene folosind structuri temporale plurale (politempi).

Traducerea scenică a acestor structuri, în coregrafie, ridică şi mai multe probleme şi implică:

a) Un sistem de generare de semnale în mai mulţi tempi simultani, un plurimetronom.

b) Posibilitatea de transmitere diferenţiată a acestor semnale pe canale diferite, spre grupurile de instrumentişti şi dansatori, astfel încît fiecare grup să recepţioneze semnalele unui singur tempo.

Aparatul pe care l-am imaginat în acest scop şi care a fost brevetat în Statele Unite (United States Patent, nr. 3595122) şi este în curs de brevetare şi în alte ţări, se referă la un procedeu şi un dispozitiv, asigurînd comanda şi sincronizarea execuţiei simultane fracţionate pe grupe instrumentale dintr-o orchestră şi pe grupe corespunzătoare de dansatori dintr-o producţie complexă muzicală şi coregrafică, ce foloseşte în acelaşi timp « tempi » diferiţi pentru grupele diferite executante.

Aparatul propus are următoarea schemă de principiu, elaborată de inginerul român B. Bernfeld:

— un programator electronic de semnale în diferiţi tempi simultani (1)

— un amplificator al acestor semnale (2)

— un sistem de transformare al acestor semnale electronice în semnale luminoase şi transmiterea lor la diferitele grupuri de instrumentişti (3)

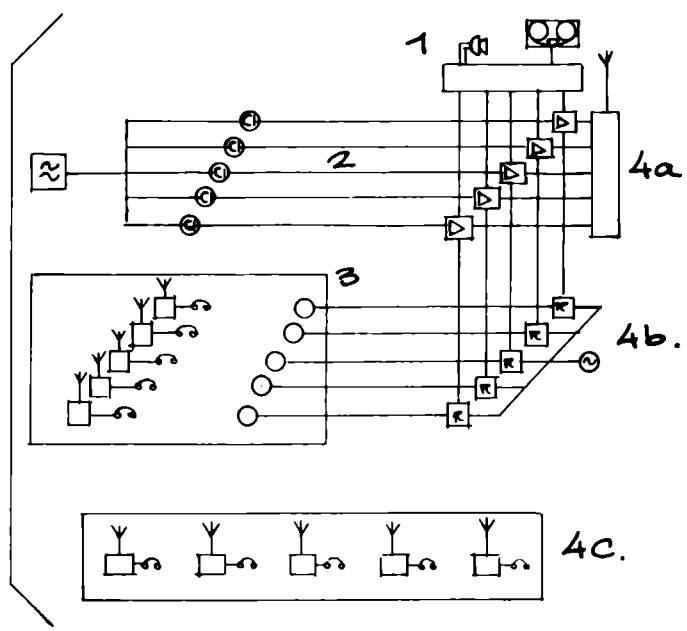
— un sistem de transformare al acestor semnale în semnale auditive şi transmiterea lor către grupurile de dansatori, compus din:

— un radio emiţător cu mai multe benzi de frecvenţă simultane, una pentru fiecare tip de semnale (tempi) (4 a)

— o serie de minireceptoare acordate în mod diferenţiat pe fiecare frecvenţă a emiţătorului (4 b)

— o serie de căşti miniaturizate, de tipul protezelor auditive, uşor camuflabile în ureche (4 c)

În desenul de mai jos este reprodusă schema unui aparat care emite semnale pentru cinci tempi diferiţi:



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prototipul acestui aparat a fost construit la Syracuse University, Syracuse New York, de către Dr. Wilbur Le Page, șeful dep. de calculatoare Prof. P.E. Stabler și Prof.P. Kornreich.

Dirijorul sau coregraful programează sistemul de tempi la generator. Fiecare grup de instrumentiști va primi indicațiile tempo-ului propriu vizual, prin semnale luminoase, iar fiecare grup de dansatori, asociat cu grupul de instrumentiști respectivi, va recepționa în ureche semnalele aceluiași tempo.

În timp ce fiecare cuplu de grupuri de instrumentiști și dansatori va lucra diferențiat, pe tempo-ul propriu, publicul va avea impresia vizuală și auditivă globală a acestei partituri muzicale și coregrafice, structurate în politempi.

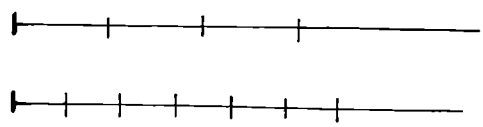
Aparatul permite, de asemenea, difuzarea în căști a unor muzici prealabil înregistrate — pe unul sau mai multe canale — precum și posibilitatea de a da ordine verbale, prin microfon, unui grup sau tuturor grupurilor de dansatori pe scenă. De asemenea, se pot eventual prevedea și semnale auditive pentru grupurile instrumentale.

Aparatura descrisă mai sus poate rezolva următoarele tipuri de coregrafii:

I. Coregrafii pe muzici cu politempi

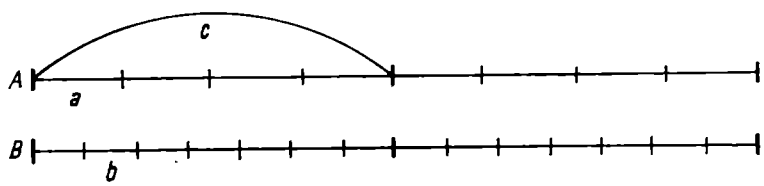
În muzicile structurate în politempi, dacă sînt perfect controlate, unitățile de timp inegale, desfășurîndu-se simultan, se organizează la un nivel superior, în *cicluri*, care cicluri determină o nouă structură temporală a muzicii, așa cum vom arăta mai jos.

Să presupunem două metronoame pornind simultan cu tempi diferiți:



Se observă:

1. Între cele două sisteme de bătăi există un decalaj.
2. Acest decalaj este neconstant.
3. Pornind de la valoarea zero (momentul pornirii simultane), acest decalaj crește succesiv.
4. La un moment dat — c — din figura următoare, bătaia x, din grupul A și bătaia y din grupul B sînt simultane.



Matematic, fenomenul (4) se poate traduce:

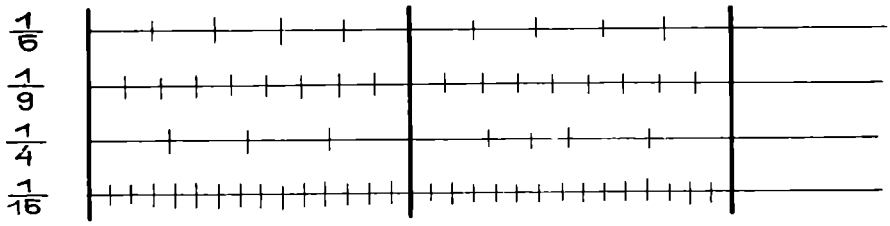
$$xa = yb = c$$

unde a și b sînt valorile unităților de măsură a celor doi tempi, iar y și x sînt numere întregi, corespunzînd numerelor respective de unități, desfășurate între punctele unde decalajul celor două sisteme este zero; c este durata acestui proces recurent și reprezintă *ciclul* de coincidență a celor două metronoame.

Cu toții am auzit la țară sunetele a două clopote, bătînd în cadențe diferite și ale căror bătăi se întîlnesc din cînd în cînd pentru o clipă . . .

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fenomenul se poate petrece cu 3, 4 sau mai multe sisteme de tempi cu valori diferite.



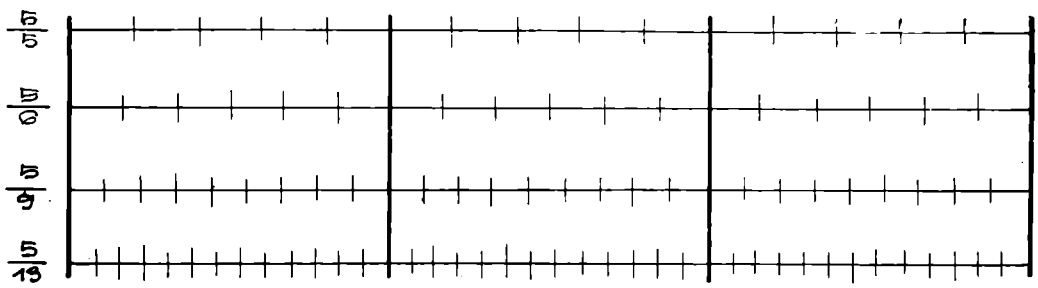
Dacă unităţile tuturor tempilor posibili, indicaţi de metronomul Maelzel au un punct de plecare comun în timp şi dacă ele sînt numere întregi, ele se întîlnesc din nou, cel puţin o dată la fiecare minut, deoarece toate aceste unităţi sînt fracţii ale aceleiaşi unităţi de timp, minutul.

Dar în afara acestui ciclu de coincidenţă, diferitele unităţi pot avea şi alte cicluri de coincidenţă şi anume ori de cîte ori numerele de unităţi pe minut au un divizor comun, altul decît numărul 1. De exemplu numitorii duratelor exprimate prin fracţiile

$$\frac{60''}{60}, \quad \frac{60''}{72}, \quad \frac{60''}{108}, \quad \frac{60''}{156}*$$

au ca divizor comun pe 12. Putem deci să exprimăm aceste fracţii sub forma:

$$\frac{5}{5}, \quad \frac{5}{6}, \quad \frac{5}{9}, \quad \frac{5}{13}$$



Noul ciclu de coincidenţă este de 1/12 minut (5 sec.). Fiecare ciclu de coincidenţă are respectiv 5, 6, 9 şi 13 unităţi, corespunzînd tempilor 60, 72, 108 şi 156.

Se poate ca numărătorul — durata ciclului — să nu apară ca număr întreg. De exemplu: tempii 77, 98, 119, 154 au ca divizor comun numărul 7. Durata ciclului de coincidenţă este 8,57 sec. (1/7 minute), iar numărul respectiv de unităţi pe ciclu 11, 14, 17, 22.

Din punct de vedere coregrafic, apariţia ciclilor de coincidenţă conduce la concluzii importante.

Astfel, se pot organiza şi controla pe scenă mai multe grupuri de dansatori care să danseze în mod *simultan* în tempi diferiţi, fiecare grup dansînd în conformitate cu tempo-ul său propriu şi folosind o muzică special concepută în politempi, realizată de mai multe grupuri de instrumentişti cîntînd în *mod simultan* în tempi diferiţi.

Folosind ciclurile de coincidenţă, diferitele grupuri de dansatori, mişcîndu-se în tempi diferiţi, pot fi reglate pentru a avea la perioade prestabilite, momente de sincronism. Aceste perioade comune (cicluri de coincidenţă) devin o nouă unitate de timp cu ajutorul căreia este posibil să se organizeze şi să se controleze mişcările acestor grupuri diferite de dansatori, fiecare dintre grupuri păstrîndu-şi tempo-ul său propriu. Cu alte cuvinte, în timp ce fiecare grup

* Numărătorul fracţiilor indică durata ciclului iar numitorii, numărul de unităţi pe ciclu (« tempi »).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de dansatori va dansa o coregrafie bazată pe tempo-ul său propriu, cu unitatea sa proprie de timp, coregraful va putea construi și controla o coregrafie comună a acestor grupuri, o coregrafie în politempi, folosind ciclurile de coincidenţă ca unităţi de timp. În vreme ce grupurile individualizate de instrumentiști și dansatori vor acţiona în concordanţă cu tempo-ul lor propriu, publicul va recepţiona efectul total al unei partituri executate și dansate în structuri politemporale. Ciclurile de coincidenţă vor crea o nouă senzaţie de pulsaţie regulată, un *hipertempo*. « Nodurile » ciclurilor, adică momentele cînd toate grupurile sînt sincrone, pot oferi coregrafului posibilitatea de a schimba diferiţii tempi sau de a distribui întregului ansamblu un tempo omogen. Coregrafia structurată în politempi ar putea deschide o nouă dimensiune în această artă.

II. **Coregrafii pe muzici fără pulsaţii ritmice**

Pentru coregrafia pe muzici concrete, muzici electronice, sau muzici concepute fără vreo structură temporală, dedusă dintr-o unitate fundamentală, coregraful poate construi o superstructură ritmică cu tempi independenţi; în acest caz, dansatorii vor urma semnalele auditive care marchează diferiţii tempi. Muzica va apare ca un fundal sonor, fără legătură cu structura temporală a coregrafiei.

III. **Coregrafii «albe»**

Se poate imagina o structură coregrafică « albă », structură bazată numai pe semnale primite de dansatori, în absenţa oricăror evenimente sonore, percepute de spectatori.

IV. **Coregrafii în politempi aplicate spectacolelor de balet clasic**

Aparatul poate fi întrebuinţat de coregrafi și în baletele clasice, de tipul « Lacul lebedelor », unde grupul principal dansează după muzica spectacolului, iar grupuri secundare pot evolua după semnalele programatorului, în structuri temporale diferite.

*

Inginerul Dr. Donald Weiner, de la Universitatea din Syracuse — New York, și coregraful american Gloria Kritz, în urma comunicării pe care am făcut-o la această Universitate, au realizat un film la calculatorul electronic, film în care o serie de figuri geometrice evoluează pe diferite traiectorii, făcînd « pași » în același tempo sau în mai mulţi tempi simultani.

În scenariul pe care l-am alcătuit împreună cu Dr. Weiner și Gloria Kritz, pentru filmul «Polytempi Ballet I», dansatorii, reprezentaţi prin figuri geometrice, sînt împărţiţi în două mari grupuri, A și B. Grupul B se divide, la rîndul său, în două subgrupuri, B_1 și B_2.

Fiecare grup evoluează pe traiectoria sa proprie, așa cum este arătat în figură (p. 151).

Punctele pe traiectorii indică « pașii » dansatorilor.

Scena 1

Cele două grupuri — A și B — intră în scenă pe rînd.

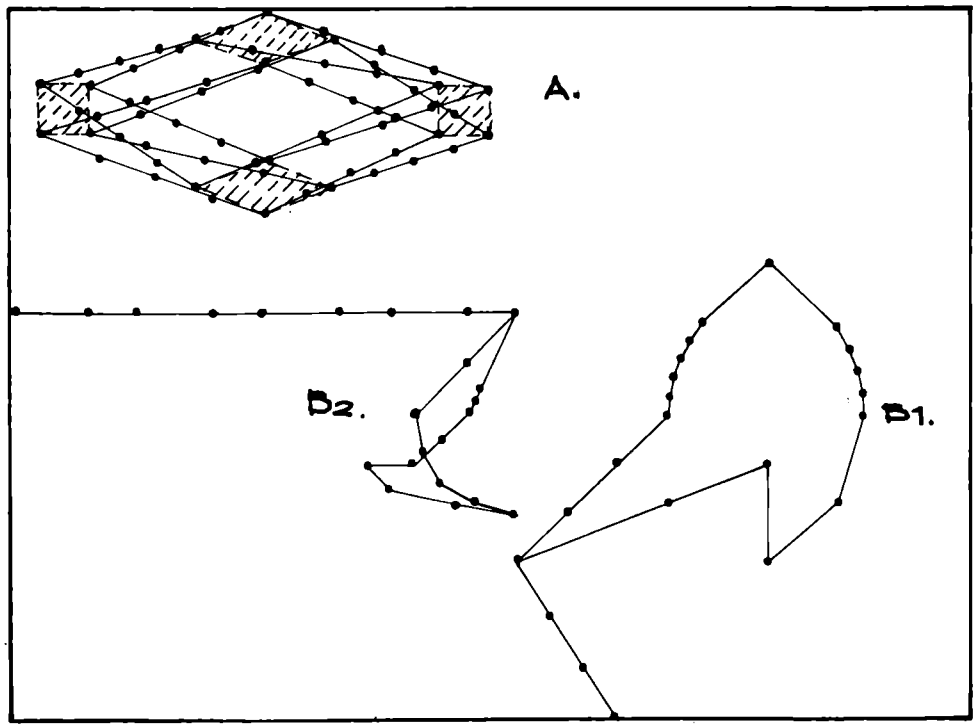
Scena 2

Grupurile A și B dansează într-un tempo comun.

Scena 3

Grupurile A și B dansează în tempi diferiţi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Scena 4

Grupul B se divide în două subgrupuri, B_1 și B_2, fiecare avînd un tempo diferit de cele precedente. Grupul A continuă să danseze în tempo-ul său.

Scena 5

Grupurile A, B_1 și B_2 își schimbă tempo-urile respective.

Scena 6

Grupurile B_1 și B_2 se reunesc într-un tempo comun, grupul A schimbă de asemenea tempo-ul său (diferit de al grupului reunit B).

Scena 7

Grupurile A și B au din nou un tempo comun.

Scena 8

« Dansatorii » părăsesc scena.

Toate schimbările de tempi au loc la anumite « noduri » ale ciclurilor respective.

În timpul filmului se realizează o mișcare de rotație a traiectorilor B_1 și B_2, astfel încît grupurile respective se intersectează în timpul evoluției lor.

IMPLICAȚIILE STRUCTURILOR TEMPORALE PLURALE ÎN TEATRU

În teatru, mijloacele de expresie ale actorului sînt vorbirea și mișcarea scenică. Amîndouă aceste moduri de comunicare implică noțiunea de « tempo », de univers temporal psihologic al personajului, univers care este structurat în funcție de o « unitate de măsură » proprie.

Este necesar să semnalăm că, în materie de teatru, se face adeseori confuzie între « ritm » și « tempo », în sensul că se întrebuințează termenul de « ritm » în accepțiunea de viteză de desfășurare a evenimentelor pe scenă. Prin « eveniment » înțelegem atît vorbirea, cît și mișcarea. Inițial, conceptul de ritm provine din poetică: o structură de timpi tari și slabi, cu reapariție periodică într-un vers, iamb, dactil, troheu etc. Prin extensie, el poate fi aplicat oricăror structuri cu o apariție regulată (mișcarea ritmică, ritm pictural sau sculptural, biologic etc.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Frecvenţa apariţiilor acestei structuri ritmice, într-un anumit timp sau spaţiu dat, constituie noţiunea de « tempo ». Un ritm poate fi repetat într-un tempo mai rar sau mai accelerat. Un vers, un ritm iambic de pildă, poate fi recitat într-un tempo mai rapid sau mai lent. În pictură, un ritm compus dintr-un triunghi și un pătrat, poate să aibă o frecvenţă de apariţie mai mare sau mai mică într-un anumit spaţiu dat.

Revenind la teatru și la cele două mijloace de comunicare ale actorului — vorbirea și mișcarea —, să analizăm rolul « tempo »-ului în modelarea conţinutului emoţional al celor două limbaje.

A. Rolul tempo-ului, al vitezei de desfășurare a cuvintelor, în limbajul vorbit

Pentru a clarifica această problemă este necesar să examinăm cu atenţie cele două aspecte ale funcţiei de comunicare a limbajului, aspectul *logico-raţional* și *aspectul emoţional*.

Dacă în aspectul logico-raţional, între un sunet și un grup de sunete — simbol sonor, semnificant — și conceptul pe care îl reprezintă — semnificat — există o relaţie bine determinată, în aspectul emoţional, între mijlocul sonor și emoţia — starea afectivă — pe care încearcă să o transmită, legătura este mult mai puţin riguroasă.

Transmiţînd emoţii și nu descriindu-le, legătura căutînd să se stabilească bilateral — afect-afect — și nu pe cupluri — afect-raţiune/raţiune-afect —, limbajul emoţional se situează în zona formelor infralogice ale conștiinţei, în zona în care « expresia » sunetelor devine mijlocul direct de comunicare a vibraţiei afective.

Limbajul logico-raţional reprezintă un vehicul de concepte, un mijloc de transmitere de semnale ce urmează a fi « decodificate », « înţelese » raţional la recepţie; limbajul emoţional încearcă să determine celor ce îl captează starea afectivă.

În consecinţă, transmiterea și recepţia în limbajul logico-raţional este un proces de gîndire, în timp ce, în limbajul emoţional, comunicarea se apropie de fenomenul de *rezonanţă*.

Pentru a transmite o informaţie de temperatură, este suficient să se emită sunetele reprezentînd simbolul sonor al unei cifre, număr de grade. Raţional, interlocutorul va fi perfect informat.

Pentru a exprima, a comunica o senzaţie acută de arsură, ţipete de durere (sunete modulate prin inflexiuni, accente și volum sonor) vor produce o emoţie persoanelor ce le vor recepţiona. Aceste persoane vor intui senzaţia de durere, o vor *simţi direct*, datorită unei intrări în rezonanţă.

Cele de mai sus ne conduc la două concluzii:

1) Limbajul emoţional nu transmite concepte codificate în sunete. El determină direct stări afective. Aceste stări afective sînt intrări în rezonanţă.

2) În timp ce, în limbajul logico-raţional, elementul primordial îl constituie modul de asamblare al sunetelor — vocalele și consoanele devin cuvinte, concepte —, în limbajul emoţional apar ca dominante modalităţile de emisie ale sunetelor: înălţime, timbru, accent (mod de atac), intensitate. Prin modalităţile de emisie ale sunetelor se realizează vaietul, strigătul, oftatul, geamătul, șoapta.

În vorbirea curentă, uzuală, limbajul logico-raţional apare extrem de rar în stare « pură »; limbajul științific se apropie cel mai mult de această ipostază. În mod curent, chiar într-o propoziţiune care conţine o constatare obiectivă, vorbitorul adaugă șirului de cuvinte o « modulaţie » emoţională, modulaţie care este obţinută prin « expresia » pe care o dă vorbirii.

Astfel, vorbirea obţine anumite « *transformări emoţionale* » prin intensitatea (șoaptă, vorbire violentă), înălţimea sunetelor (strigăt ascuţit, murmur), viteza de desfășurare a cuvintelor (vorbire agitată sau calmă) și timbrul vocii.

Vorbitorul adaugă informaţiei pure, pe care o transmite, poziţia sa afectivă faţă de cele spuse. De la nemulţumirea citadinului, care își vede plimbarea ameninţată, pînă la bucuria celui care își vede recolta salvată, există o infinitate de moduri de a spune « plouă...».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Alături de informaţia pură — « plouă » — pe care o înţelegem raţional, expresia, felul în care este pronunţat cuvîntul, « modulaţia sa emoţională », ne face să simţim punctul de vedere al informatorului. Deci, la recepţie, interlocutorul înţelege, « decodifică » raţional informaţia transmisă prin sunete şi intră în « rezonanţă », simte mesajul emoţional incorporat în modulaţia sunetelor respective. Aşa numita « expresie » este deci conţinută în modul de emisiune al sunetelor, a parametrilor săi, intensitate, înălţime, durată, timbru.

Rezumînd, s-ar putea scrie următoarele propoziţiuni:

1). « Expresia » unui text este conţinută în « modulaţia » sa emoţională.

2). « Modulaţia emoţională » se obţine prin valorile parametrilor sunetelor.

În cazul pe care îl studiem, parametrul modulator care ne interesează este *durata sunetului.*

Cuvintele sînt structuri de sunete. Aceste sunete pot avea durate variabile în funcţie de viteza cu care sînt pronunţate. Aceste durate pot fi raportate la o « unitate » de măsură, iar valoarea acestei unităţi de măsură ne conduce la ideea de « *tempo* » al vorbirii. Tempo-ul vorbirii constituie unul din mijloacele cele mai puternice de « modulare emoţională » a unui text. Acelaşi text, în funcţie de tempo-ul său, poate exprima o infinitate de stări emoţionale, de la liniştea reveriei, la starea de agitaţie sau panică. Trăsăturile psihologice ale unui personaj, într-o scenă dată, pot fi conturate în diferite moduri prin variaţiile de tempo ale vorbirii.

B. **Rolul tempo-ului în mişcarea scenică**

Mişcarea în scenă a unui personaj constituie, de asemenea, un limbaj — limbaj al corpului.

Limbajul corpului este determinat în exprimarea stării psiho-afective a unui personaj.

Variaţia frecvenţei de apariţie — tempo-ul — unor mişcări (paşi, gesturi, ticuri etc.) este un puternic mijloc de expresie al unor stări emoţionale.

După cum arătam în introducerea acestui studiu, diferite stări emoţionale creează diferite *universuri temporale* care sînt puternice mijloace de expresie scenică. Universurile temporale sînt rezultatul unor « măsuri » de timp subiective ale personajului. Aceste « măsuri » se concretizează la repetiţii în semnalul ritmic al degetelor regizorului, semnal care, de fapt, vrea să indice unitatea de măsură temporală cu care actorul trebuie să-şi structureze acţiunile în scenă.

De obicei, semnalul de măsură al regizorului se adresează unui anumit personaj de pe scenă sau unui grup cu caractere omogene; el poate, însă, să nu convină sau chiar să dezorganizeze universul temporal al celorlalte personaje.

Ar fi plină de interes o investigare riguroasă a posibilităţilor de confruntare ale diferitelor universuri temporale dintr-o anumită scenă, astfel încît opoziţiile acestor universuri — reprezentînd opoziţiile de caracter şi stare afectivă — să capete, după o serie de experimentări, o valoare optimă şi mai ales constantă. Opoziţiile acestor universuri individuale de-a lungul spectacolului dau tensiunea spectacolului, tempo-ul complex al scenei, ca rezultantă a combinării tempilor individuali, a *structurii plurale a parametrului timp în teatru.*

La nivelul parametrului timp, confruntările de caracter devin confruntări de universuri temporale, confruntări de « tempi ».

Credem că stăpînirea, pre-elaborarea şi controlul acestor opoziţii, ca modalitate de expresie, ar putea constitui o nouă unealtă în domeniul regiei.

*

Încheind acest studiu, am dori să insistăm asupra faptului că efortul acestor căutări a fost îndreptat nu spre a obţine o formalizare seacă a unor procese de creaţie în coregrafie şi regie ci, dimpotrivă, spre a da limbajului emoţional din mişcare şi vorbire, printr-o

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cunoaștere mai profundă a valențelor lor specifice, o lărgire a modalităților de transmitere a mesajului încorporat în muzică și text.

Considerăm cu toată fermitatea că aplicarea analizei și gîndirii matematice în procesul artistic, departe de a închide porțile sensibilității și imaginației, oferă nebănuite perspective de lărgire a orizontului spre care creatorul poate întinde aripile.

Poate că nicăieri imaginea lunii, din poezia lui Blaga — « Cu razele ei albe, nu micșorează ci mărește și mai tare taina nopții... » — nu se potrivește mai bine ca rațiunii lucide matematice cînd îmbogățește « arta cu lungi fiori de sfînt mister » ... și « tot ce-i neînțeles, se schimbă în neînțelesuri și mai mari »...

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRAGEDIA LIRICĂ «OEDIP» DE GEORGE ENESCU ÎN OPINIA CRITICII MUZICALE MONDIALE

— CU REFERIRE LA TURNEELE OPEREI ROMÂNE —

de CLEMANSA LILIANA FIRCA

Deși sprijinindu-se pe un bogat material critic [1] prilejuit de reprezentările operei *Oedip* pe scene lirice din străinătate, studiul de față are un obiectiv relativ restrîns; ceea ce ne propunem este examinarea modului în care *creația* « *Oedip* » — în sensul complexului muzical-dramatic conceput de Enescu atunci cînd și-a subintitulat opera « tragedie lirică » — s-a reflectat în opinia acelora care au întîmpinat, ca public de specialiști, spectacolele incluzînd capodopera enesciană, date de Opera Română în diferite țări, între anii 1963 — 1970. Seria acestor spectacole s-a desfășurat la Paris (1963), Sofia (1965), Atena (1966) și Wiesbaden (Republica Federală Germania) (1970) [2]. Opiniile asupra interpretării ca și asupra spectacolului ne-au interesat doar periferic, în măsura în care aceste laturi au fost apreciate ca primind răsfrîngerile sau dimpotrivă, ca determinînd punerea într-o anumită lumină a concepției de creație, muzicale și dramaturgice, a operei.

Din « cariera scenică » internațională a lui *Oedip* de George Enescu [3] — o carieră cu mari întreruperi, asupra cauzelor cărora nu ne oprim însă aci — am ales, ca sursă de informații și ca producător de argumente pentru tema ce ne preocupă, tocmai ciclul de turnee ale Operei din București, în primul rînd pentru că el permite un tur de orizont suficient de larg asupra reacțiilor criticii muzicale europene și, astfel, o determinare îndeajuns de clară a semnificației și valorii dobîndite de tragedia lirică enesciană în conștiința muzicală a prezentului. În secundar, am avut în vedere relativa omogenitate [4] pe care o presupune, în aceste turnee, realizarea teatral-muzicală a operei, realizare datorată integral forțelor artistice românești; faptul a fost de natură să asigure premise și criterii unitare judecăților critice care vizau corelația creație-interpretare-transpunere scenică, și, implicit, să ofere temeiuri unitare analizării și comparării, aci, a acestor judecăți.

Gruparea cronicilor pe « zone naționale » este de natură a genera o primă categorie de observații, care stabilesc, între zone, variații de optică profesională, de comportament critic, am spune, față de obiectul în cauză. Însuși modul de abordare a « obiectului » — în speță, a lui *Oedip* ca fapt de creație —, și anume fie analizarea lui directă și expresă fie,

[1] Documentarea acestui studiu a fost asigurată de Brândușa Căplescu, pe baza materialului de presă aflat la Muzeul Operei Române (muzeograf: George Ionașcu).

[2] Spectacolele date la Wiesbaden au avut loc în cadrul manifestărilor Festivalului internațional de operă (« Maifestspiele ») din această localitate.

[3] Etapele mari ale reprezentării lui *Oedip* în afara țării sînt: premiera mondială la Paris (1936) și reluarea spectacolului în același loc, în stagiunea 1936—1937; spectacolele de la Bruxelles (1956); amintitele turnee — ce pot fi grupate în ciclu, în ciuda distanței dintre ele — efectuate de Opera Română între 1963—1970; în sfîrșit, spectacolele date la Saarbrücken, în montare (Jean Rînzescu și Roland Laub) și sub conducere muzicală (Constantin Bugeanu) românească și cu participare solistică (la premieră) românească (Zenaida Pally) (1971).

[4] Cu excepția schimbării dirijorului în spectacolele de la Wiesbaden (Cornel Trăilescu în locul lui Mihai Brediceanu), echipa artistică a fost aceeași, incluzînd pe J. Rînzescu (regie), R. Laub (scenografie), Stelian Olariu (dirijor de cor), Gelu Matei (maestru de balet), iar în distribuție pe David Ohanesian, Elena Cernei, Zenaida Pally, Ioan Hvorov, Ladislau Konya, Dan Iordăchescu, Maria Șindilaru.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dimpotrivă, abordarea sa în inseparabilă legătură cu contextul teatral sau prin supralicitarea factorului de acţiune dramatică, evidenţiază tipuri deosebite de atitudine, proprii criticii pariziene şi vest-germane [5] şi respectiv celei greceşti şi bulgare.

Comparînd în continuare categoriile de comentarii care se raportează cu egală atenţie la fenomenul componistic, trebuie relevate, şi în cadrul acestora, diferenţe de optică decurgînd pe de o parte din inerentele deosebiri dintre cele două tipuri de înclinaţie spirituală şi de gust artistic, dintre cele două culturi şi tradiţii — implicit muzicologice — şi anume cele franceze şi cele germane, iar pe de altă parte din împrejurarea concretă că în timp ce la Paris reprezentarea lui *Oedip* însemna o reluare de contact cu tragedia lirică enesciană, pentru publicul şi specialiştii germani ea avea noutatea premierei. Caracterul pronunţat analitic al comentariilor germane contrastează cu acela mai generalizator, mai sintetic, al cronicilor franceze, « seva » analitică a criticii pariziene părînd să se fi consumat cu prilejul premierei mondiale din 1936. (Trebuie să remarcăm chiar că, în ceea ce priveşte discernămîntul observaţiilor analitice, cronicile pariziene din 1936 [6] le depăşeau uneori pe cele germane actuale).

Tendinţele de precizie analitică (ce se traduc uneori prin urmărirea pînă la detaliu a rezolvărilor tehnice ale operei) şi de claritate sistematică (remarcăm, de pildă, persistenţa întreprinderilor de situare în curente şi stiluri, de detectare a influenţelor etc.) proprii cronicilor germane, conduc, într-o serie de cazuri, la interesante şi lucide determinări ale unor aspecte formale sau la avansarea unor idei — sesizante, neaşteptate (uneori ciudate) — privind orientarea estetică şi stilistică a operei; toate acestea prezintă însă adeseori, ca revers, un minus de pătrundere, de acces la realitatea intimă şi totodată esenţială a tragediei lirice enesciene, risc inerent, ni se pare, unei critici puternic ancorate într-o gîndire categorială. Rezervele, obiecţiile faţă de operă, îndeajuns de frecvente în cronicile germane, sînt de obicei rezultatul acestei atitudini de permanentă (chiar dacă neexplicită) raportare a realităţii muzicale la principii, excepţiile, cînd ele există, constînd tocmai în capacitatea judecării operei *dinlăuntrul* ei, a determinării ei plecînd de la virtuţile intrinsece spre contextul ei istoric şi stilistic, tehnic şi estetic.

Atît tonul predominant pozitiv al cronicilor franceze cît şi natura aprecierilor le prelungesc pe cele de la premieră, fapt explicabil nu numai prin existenţa, în mediul muzical francez, a unui « fond aperceptiv », ci şi prin aceea că însuşirile fundamentale ale operei — — « echilibrul [...] dintre cînt şi simfonie » [7] în scopul degajării declamaţiei muzicale, claritatea şi supleţea acesteia din urmă, economia mijloacelor, lipsa efectelor exterioare şi a ostentaţiei de orice natură — îşi găsesc puternice ecouri în sensibilitatea muzicală franceză. Receptivitatea faţă de aceste însuşiri fundamentale — denotînd în fond o receptivitate faţă de ceea ce numeam virtuţi (proprietăţi şi valori) intrinsece ale operei — face ca aprecierile negative să apară cu atît mai relevante şi mai demne de atenţie şi cu atît mai regretabilă lipsa unor referiri mai particularizate la creaţie.

O problemă nu numai dintre cele mai prezente în atenţia criticii muzicale europene şi nu numai perpetuată, în comentarii, de la etapa premierei mondiale a operei pînă la etapa reprezentărilor ei actuale, ci în acelaşi timp o problemă suscitată de însăşi concepţia fundamentală a tragediei lirice enesciene o constituie aceea a determinării, a situării operei din punct de vedere estetic şi stilistic. În această privinţă, poziţiile criticii franceze şi ale celei vest-germane sînt, cu oarecare excepţii, diametral opuse. Ni se pare de-a dreptul impresionantă unitatea de vederi manifestată de-a lungul timpului de către critica franceză, în ceea ce priveşte considerarea lui *Oedip* de Enescu ca o *creaţie-unicat*, refuzîndu-se clasificării,

[5] Festivalul muzical de la Wiesbaden în cadrul căruia s-au desfăşurat spectacolele Operei din Bucureşti, a avut un larg ecou în presa vest-germană; ziarele din numeroase oraşe (Wiesbaden, Stuttgart, Mainz, Darmstadt, Mannheim, Bonn, Freiburg i.Br., Köln, Fulda, Schweinfurt, Hof, Bilefeld, Hagen, Saarbrücken, Koblenz), care au comentat manifestările festivalului, au acordat în genere un loc important dezbaterii spectacolului *Oedip* şi o deosebită atenţie analizării operei enesciene ca fapt de creaţie.

[6] Recomandăm parcurgerea bogatului material de extrase din presa franceză introdus de Lucian Voiculescu în lucrarea sa, *George Enescu şi opera sa Oedip* (Bucureşti, 1956, p. 255—285), precum şi a adausurilor în această direcţie realizate de Octavian L. Cosma în *Oedip-ul enescian* (Bucureşti, 1967, p. 359—366) şi de Elena Zottoviceanu în cadrul monografiei *George Enescu* de Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, în colaborare cu Myriam Marbe, Ştefan Niculescu, Adrian Raţiu (Bucureşti, 1971, p. 866—873).

[7] Interim < H. Prunières >, < Cronică >, în *Le Temps*, Paris, 2 mai 1936, cf. Lucian Voiculescu, *op. cit.*, p. 259.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de o categorică inapartenenţă la o şcoală sau un stil anume. Cu diferite precizări şi nuanţări, şi notînd chiar şi puţinele rezerve sau remarci negative (reproşul de convenţionalism, mai ales în dramaturgie, adus anumitor momente, sau obiecţiile formulate cu privire la unele modalităţi de expresie), calificativul originalităţii este acordat operei lui Enescu aproape cu aceeaşi frecvenţă cu care el îi era acordat în 1936 (proporţional, desigur, cu numărul de cronici apărute la fiecare dintre cele două ocazii). Reproducem în continuare părerile formulate de critica franceză, în 1963, în această direcţie, dorind în acelaşi timp să dăm posibilitatea comparării lor cu ceea ce critica de la premieră (vezi nota 8) exprima în acelaşi sens[8]: « Această muzică nu aparţine, într-adevăr, nici unei şcoli, nici unui cerc. <...> ea nu datorează nimic marilor maeştri ai momentului: Ravel, Stravinski şi Schönberg. <...> Este, de la un capăt la altul, o mină inepuizabilă de căutări şi de ingeniozităţi, de probleme sonore soluţionate fericit, de îndrăzneli neaşteptate ... » [9]; « muzica lui Enescu nu este, aşa cum se întîmplă adesea cu creaţiile lirice scrise de un şef de orchestră sau de un virtuoz, o operă de rutină şi de meşteşug. Desigur, Enescu îşi aminteşte de lecţiile lui Fauré, dar originalitatea inspiraţiei sale şi sinceritatea ei sînt evidente » [10]; « ... muzica este prea nouă, prea aparte, pentru a nu scăpa celor mulţi. <...> Un asemenea exces de bogăţie reunit cu atîta sobrietate deconcertează o ureche care nu este obişnuită <...> să înţeleagă un limbaj atît de puternic şi de capricios personal » [11]; reprezentînd, în opinia unuia dintre comentatori, « cea mai mare <creaţie lirică> a epocii contemporane », *Oedip* este o muzică « care nu se aseamănă cu nici o alta, aducînd totdată domeniului liric o gamă infinită de mijloace de expresie, dezbărate de orice efect facil, de orice « itinerariu » deja folosit şi, dimpotrivă, purtătoare ale unei substanţe melodice cu articulări neprevăzute » [12].

Contrar criticii franceze, cea vest-germană simte necesitatea definirii şi clasificării stilistice şi uneori a determinării esteticii tragediei lirice enesciene. Deşi preocuparea pe această linie este unanimă, evaluările sînt variate, vădind uneori ezitări sau ajungînd chiar la recunoaşterea mai mult sau mai puţin directă şi fermă a faptului că muzica din *Oedip* se situează, în ultimă instanţă, deasupra oricăreia din determinările « concret » -muzicale întreprinse. Criticii germani discern în genere în *Oedip* o fuziune, o interferenţă de elemente şi influenţe stilistice, relevînd de multe ori şi calitatea de sinteză originală pe care geniul compozitorului o imprimă acestui complex. Opiniile, nu propriu-zis asupra componentelor acestuia, cît asupra formulei lor de asociere, diferă (se întîmplă şi ca ele să fie flagrant contradictorii), tot aşa după cum forţa sintetizatoare şi individualitatea concepţiei enesciene sînt apreciate la grade de discernămînt sau din unghiuri de vedere diverse.

Se emite astfel părerea după care muzica din *Oedip* ar avea un caracter « pur occidental » (« rein westeuropäischer Charakter »), ce s-ar traduce prin influenţe ale lui Strauss, ale verismului italian (!) şi ale muzicii franceze, totul purtînd o amprentă « tîrziu-romantică » [13] . . . Vizînd în mod expres caracterul « general-european », am spune, al tragediei lirice a lui George Enescu, acelaşi cronicar, într-un alt articol intitulat semnificativ *Oedip nu este român* (« Ödipus ist kein Rumäne »), va aprecia repetînd, din păcate, inadvertenţele deja citate — că, în ciuda contingenţelor arătate, opera dobîndeşte « prin calităţile ei de meşteşug componistic, o atît de puternică particularizare şi o asemenea autenticitate muzical-dramatică a caracterizărilor şi a expresiei, încît «Oedip» trebuie socotit fără îndoială

[8] « Nu cunosc muzică mai puternică şi mai dezbrăcată de prejudecăţi de şcoală sau de aservire faţă de modă » (René Dumesnil, < Cronică >, în *Mercure de France*, Paris, 15 aprilie, 1936 — cf. Lucian Voiculescu, *op. cit.*, p. 264); « Enescu şi-a fabricat vocabularul său, sintaxa şi orchestra sa. El are moduri de exprimare absolut personale şi, uneori, de o elocvenţă cu totul interioară » (Émile Vuillermoz, < Cronică >, în *Candide*, Paris, 19 martie 1936 — cf. *ibidem*, p. 265—266); « Arta sa nu intră în micile compartimente numerotate ale clasicilor de care se servesc profesioniştii esteticii. Enescu nu e influenţat nici de Wagner, nici de Debussy, nici de Stravinski, nici de Richard Strauss, nici de Ravel. <...> Această muzică nu e din nici o epocă şi de nici un stil. Este muzică pur şi simplu » (E. V., < Cronică >, în *Excelsior*, Paris, 16 martie 1936 — cf. *ibidem*, p. 267); «...această tragedie lirică nu are nimic comun cu ceea ce se prezintă nou la noi şi aiurea » (André George, < Cronică >, în *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 21 martie, 1936 — cf. *ibidem*, p. 270).

[9] Pierre-Petit, « *Oedipe* » *de Georges Enesco revient à l'Opéra, via Bucarest*, în *Le Parisien libéré*, Paris, 26 mai 1963.

[10] Jean Mistler, « *Oedipe* » *par l'Opéra de Bucarest*, în *L'Aurore*, Paris, 24 mai 1963.

[11] Clarendon, *L'Opéra de Bucarest présente* « *Oedipe* », *de G. Enesco et E. Fleg*, în *Le Figaro*, Paris, 23 mai 1963.

[12] * * *, *À l'Opéra de Paris*, « *Oedipe* » *de G. Enesco et Ed. Fleg, par l'Opéra de Bucarest*, în *Musique-Radio*, Paris, iulie 1963.

[13] R. B., *Die Schwerter himmelwärts*, în *Badische Zeitung*, Freiburg i. Br., 20 mai 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

printre operele demne de păstrare ('erhaltenswerte Opern') ale timpului nostru »[14] (menţionăm că în introducerea articolului, autorul califică drept « uşor penibilă » încercarea de a impune cu orice preţ operele reprezentative ale unui popor prin semnificaţia lor exclusiv naţională).

În *Wiesbadener Tagblatt* se apreciază ca propriu muzicii lui Enescu — şi operei *Oedip* ca exemplu tipic în acest sens — « aliajul influenţelor ‹ muzicale › din est şi vest, într-o formă absolut specifică şi întru totul captivantă », idee ce rămîne nedemonstrată, întrucît autorul intervine aproape imediat cu o situare a stilului lucrării în sferă exclusiv vestică, « între Wagner şi Strauss, impresionism şi expresionism »[15]. Sînt dealtfel constant evocate, în definirea complexităţii de factură şi de concepţie a operei lui George Enescu, elementele post-romantice, impresioniste, expresioniste, de clasicism « bucolic » sau « sever», precum şi raportările la Ravel, Debussy, uneori Franck, Strauss şi Wagner, fără ca totuşi — aşa cum anticipam şi cum reiese şi din citatele precedente — cele mai multe dintre « sentinţele » asupra caracterului global al operei, asupra concepţiei ei în ansamblu, să depăşească fie o oarecare inconsecvenţă, fie o anumită labilitate sau ambiguitate a judecăţilor. Această din urmă poziţie pare uneori să se datoreze însuşi efectului de . . . ambiguitate pe care muzica din *Oedip* îl produce asupra criticului. Este cazul opiniilor cu totul aparte exprimate de Werner Matthes în *Allgemeine Zeitung* din Mainz, care califică drept un « fenomen »[16] — în sensul singularităţii şi întrucîtva în acela al ciudăţeniei — conceperea şi redarea muzicală a antichităţii în perimetrul unei expresii şi al unor valori folclorice[17] şi totodată în spirit francez, « într-o optică muzicală fin de siècle »; « nimic surprinzător deci — va nota condescendent şi totodată distant criticul — că opera a fost reprezentată în premieră la Paris, cu atît mai mult, poate, cu cît — şi aceasta datorită şi calităţii de discipol al lui Massenet şi Fauré — între 1916 şi 1933 se putea încă compune aşa cum de fapt s-ar fi potrivit sfîrşitului de secol »[18]. Este interesant de constatat că latura de apriorism istoric şi estetic a acestor aprecieri de principiu este, dacă nu dezisă, în orice caz relativizată de referirile mai analitice la obiect ale criticului; extrem de scrupuloase, chiar dacă discutabile în ceea ce priveşte forţa sau adîncimea determinării intenţiilor şi modalităţilor de creaţie din *Oedip*, aceste referiri au, credem, calitatea de a sugera *un unghi de vedere posibil* asupra esteticii tragediei lirice enesciene: este unghiul care ar revela tocmai plurivalenţa soluţiilor şi sensurilor muzicale din *Oedip* — în realitate o plurivalenţă cu mult mai bogată în implicaţii decît cea sesizată de cronicarul citat — ca un dat estetic important al operei. Autorul articolului se arată întrucîtva deconcertat de faptul că în *Oedip*, expresia muzicală directă, servind situaţiile şi sensurile aparente ale dramei, « se face în acelaşi timp înţeleasă ca *ornament (subl. n.)* », prin această din urmă noţiune criticul desemnînd valorile de sugestie şi de atmosferă ale muzicii operei. Pe de altă parte, atunci cînd pentru a-şi argumenta teza asupra « opticii fin de siècle » a lui Enescu în *Oedip*, cronicarul va cîntări diversele aspecte şi caracteristici ale concepţiei compozitorului, el va scrie: « Înclinaţia spre sonoritătile rafinate şi savuroase, doar arareori înăsprite de o plasticitate primitivă, melodica cu intonaţii folclorice, constant modelată după fluxul natural al vorbirii, eleganţa expresiei, care nu are nimic împrumutat dar care pare adeseori marcată de un anumit exces de senzorialitate — *toate acestea fac ca lucrarea să nu poată fi univoc determinată dar o fac totuşi interesantă: un unicat şi un fenomen totodată (subl. n.)* »[19]. Cît priveşte stilul muzicii, în ciuda faptului că în el se fac recunoscute « elemente ale impresionismului, ale [stilului] lui Strauss şi ale aceluia timpuriu al lui Bartók (din *Castelul lui Barbă-Albastră* în special) », el se situează totuşi categoric, apreciază acelaşi critic, « dincolo de toate acestea ». Notăm în paranteză că zelul determinărilor conduce mult prea departe pe autorul rîndurilor citate; datele obiective ale creării lui *Oedip* elimină ideea oricărei influenţe bartokiene, eventualele

[14] Reinhard Beuth, *Ödipus ist kein Rumäne*, în *Kölner Stadtanzeiger*, Köln, 26 mai 1970.

[15] Wolf-Eberhard von Lewinski, *Grandiose Sänger und Musiker aus Rumänien*, în *Wiesbadener Tagblatt*, Wiesbaden, 19 mai 1970.

[16] Werner Matthes, *Vielseitige Aspekte rumänischer Opernkunst*, în *Allgemeine Zeitung*, Mainz, 19 mai 1970.

[17] Acest perimetru este, potrivit autorului, cel al « folclorului slav ». Grosolănia erorii contrastează în mod curios cu finețea în aprecieri proprie articolului.

[18] Werner Matthes, *op.cit.*

[19] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

asemănări dintre opus-ul lui Enescu și cel al lui Bartók, ce i-au fost sugerate cronicarului la audiția lui *Oedip*, putînd fi cel mult efectul afinităților ambilor compozitori cu impresionismul (în timp ce influențele impresionismului sînt însă — se știe — definitorii pentru stilul operei lui Bartók, în *Oedip* ele sînt suprem transfigurate).

Revenind, trebuie să constatăm că în consens cu ideea de individualizare prin sinteză a stilului din *Oedip* apare și părerea unui alt critic care, în *Schweinfurter Tagblatt*, conchide că diversele elemente asimilate în stilul enescian « produc un efect original și vădesc un duct specific („eigener Duktus ") » [20], pentru ca într-o cronică apărută la Mannheim să se afirme fără echivoc că în *Oedip* « se cristalizează propriile idei muzicale și filozofice, străine de curentele la modă, ale autorului » [21].

Se întreprind în cîteva cazuri paralele între *Oedip* de George Enescu și lucrările inspirate de aceeași temă (sau cu argument mitologic în genere) ale altor autori. Comparația cu *Oedipus Rex* de Stravinski, în special încercată de criticii vest-germani, nu este îndeobște în favoarea operei enesciene: Stravinski l-ar depăși pe Enescu prin concizia și modernitatea limbajului — este concluzia ce se desprinde din cronici. (Trebuie poate subliniat că această concluzie rezultă din compararea modernității lesne clasificabile — în « compartimentul » neoclasic — a lui Stravinski cu o factură incomod de clasificat ca aceea a muzicii lui Enescu). Lărgind cercul comparațiilor, Horst Koegler scrie în *Stuttgarter Zeitung*: « La drept vorbind — dar care este oare publicul de operă care judecă prin raportări istorice? — acest „Oedip" este la fel de puțin comparabil cu „Oedipus Rex" ca și cu „Oedip tiran" al lui Orff; de fapt, strict tradiționalul Enescu poate fi măsurat [în *Oedip*] cu mult mai vechea „Electra" a lui Strauss » [22]. Ideea însăși a acestor puneri în cumpănă ni se pare însă artificioasă, întrucît socotim că criteriul unui același subiect literar sau dramatic abordat de doi compozitori este total irelevant în măsurarea prin comparație a două atitudini de creație, orientări estetice, stiluri sau tehnici, în cazul lui Stravinski și Enescu, esențialmente deosebite. Claude Samuel se va limita la a compara — într-un limbaj de *causerie* și într-un mod prea subiectiv, însă — tocmai atare atitudini de creație, atunci cînd va scrie în concluzia cronicii sale: « Noi cei care am fost puși foarte de curînd la grea încercare cu muzica în stadiu de embrion, prin *Oedip* de Carl Orff, iar apoi cu muzica sub formă de potop, prin *Mathis pictorul* de Hindemith, am respirat în fine bucuroși ascultînd [în *Oedip* de Enescu] o muzică adevărată, ce ne farmecă și ne emoționează fără a ne înghiți » [23].

Această remarcă ne pare totodată a sintetiza — cu tot caracterul ei de « impresie » — o seamă de alte atitudini și reacții ale criticii europene față de *Oedip*; ele pot fi grupate în mari capitole, privind legătura, echilibrul, unitatea dintre muzică și dramă pe de o parte și dintre muzică și text pe de alta, întrepătrunderea elementului dramatic cu cel liric, economia și sobrietatea obținute pe planul mijloacelor ca și pe acela al expresiei muzicale, calitățile de plasticitate orchestrală și de eficacitate a partidei vocale etc.

« În întreg repertoriul liric se întîlnesc prea puține lucrări în care poemul și partitura să fie atît de intim legate ca în tragedia scrisă de Edmond Fleg după Sofocle spre a fi transpusă în muzică de către George Enescu » [24], subliniază la începutul articolului său René Dumesnil (formularea sa conținînd însă o ciudată inversare de raporturi între contribuția creatoare a compozitorului și cea a libretistului său). În legătură cu aceeași calitate esențială a operei, un critic din Atena va nota: « Orchestra bogată nu acoperă niciodată vocile. Există un minunat echilibru sonor și expresiv între cînt și simfonie, ceea ce

[20] Dr. Hans Kloos, *George Enescus « Ödipus »*, in *Schweinfurter Tagblatt*, Schweinfurt, 21 mai 1970.

[21] Mw., *Ödipus aus Bukarest*, în *Mannheimer Morgen*, Mannheim, 20 mai 1970.

[22] Horst Koegler, *Der parfümierte Lichtbringer*, in *Stuttgarter Zeitung*, Stuttgart, 22 mai 1970. Este interesant de confruntat această opinie cu părerile exprimate de Tristan Klingsor, la Paris, cu prilejul premierei din 1936 a operei, păreri pe care le reproducem sub forma în care au fost redate în monografia *George Enescu (op. cit.)*: « Klingsor observă că la Enescu (în comparație cu muzica lui Richard Strauss în *Electra*, *n.n.*) misterul și tragicul nu se exprimă prin excese de sonoritate și falsă măreție; orchestra se menține tot timpul în zone moderate și intensitatea se obține „prin distribuirea vocilor, prin puterea tulburătoare a înlănțuirilor armonice, prin tensiunea ciudată a ciocnirilor dintre note" » (cf. Elena Zottoviceanu, în *George Enescu* — vezi nota 6 —, p. 870).

[23] Claude Samuel, *« Oedipe » de Georges Enesco par l'Opéra de Bucarest. Un chef-d'œuvre à part entière*, în *L'Intransigeant*, Paris, 26 mai 1963.

[24] René Dumesnil, *L'Opéra de Bucarest à l'Opéra de Paris. « Oedipe » de Georges Enesco et Edmond Fleg*, în *Le Monde*, Paris, 23 mai 1963.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

constituie una din marile izbînzi tehnice ale lui G. Enescu în această lucrare »[25]. « Relaţia dintre partitura vocală şi cea simfonică », cea care condiţionează în chipul cel mai direct eficacitatea unei creaţii de operă, scrie un critic bulgar, este realizată de Enescu « printr-o linie vocală consecvent purtătoare de valori psihice, comportînd recitative melodice sau cu caracter de declamaţie, şi întregită de orchestră »[26]. Elogiind, la rîndul său, unitatea simfonic-dramatică din *Oedip* (« acţiunea dramatică şi partitura sînt strîns legate, fără ca nici una nici cealaltă să fie nevoite a trece în umbră »), Claude Samuel relevă şi căile pe care compozitorul ajunge la un atare rezultat: « o orchestraţie în acelaşi timp consistentă şi transparentă, o prosodie care pune textul în valoare, o utilizare admirabilă a maselor corale[27]. În opinia unui cronicar din Darmstadt, Enescu datorează şi calităţii sale de discipol al lui Brahms pe de o parte, şi al lui Massenet şi Fauré pe de alta, « clara structurare ‹a muzicii›, inteligibilitatea declamaţiei cîntate ‹ ... › care realizează laolaltă cu orchestra o expresie extrem de sobră şi astfel, cu atît mai plastică şi mai convingătoare »[28]. Cronicarul din Mainz (vezi nota 16) găseşte că deşi cuvîntul şi muzica sînt strîns corelate, completîndu-se reciproc într-o serie de momente ale operei, această unitate nu cuprinde, nu fecundează lucrarea în întregul ei, în timp ce, dimpotrivă, pentru semnatarul cronicii apărute la Mannheim, conceptul vagnerian de „Gesamtkunstwerk" este întru totul aplicabil unităţii simfonie-dramă prezente în *Oedip*; « caracteristic pentru această vast concepută dramă muzicală, integral compusă (« das ‹... › durchkomponierte Musikdrama »), — continuă acelaşi autor — este stilul vocal cu virtuţi de declamaţie, vizînd intensitatea maximă a expresiei cuvîntului, precum şi expansiunea lirică a orchestrei ... »[29].

O dată relevate însuşirile de unitate şi echilibru dintre partea vocală şi cea orchestrală a operei, comentariile se vor desfăşura în jurul uneia sau a celeilalte dintre aceste componente, pentru a le analiza şi explica în ceea ce au specific.

Cîteodată, caracterizarea fiecăreia dintre aceste componente decurge firesc din însăşi caracterizarea întregului, aşa cum se întîmplă în comentariul lui Marcel Landowski: « Arthur Honegger — scrie criticul — obişnuia să spună că a şti să-ţi economiseşti mijloacele ‹de exprimare› este semnul creatorului de talent; şi George Enescu ştia acest lucru, atunci cînd de-a lungul partiturii s-a servit de o paletă vie şi discretă, ori de cîte ori cuvîntul, anecdota chiar, trebuiau înţelese ‹...›. Aşa se face că o instrumentaţie adeseori la fel de fin cizelată ca pentru o muzică de cameră nu acoperă niciodată vocile ‹...› ‹şi că› de-a lungul întregului final al celui de-al treilea act ‹...› ansamblul orchestrei şi corurilor este atît de abil împletit cu vocea cîntăreţului, încît cea mai mică silabă este auzită »[30].

Cum era de aşteptat, critica franceză este îndeosebi sensibilă la aspectele privind scriitura vocală a operei, mai precis, latura de « declamaţie lirică », fapt dovedit dealtfel şi de constanta năzuinţă a aceleiaşi critici de a saluta clara detaşare, în ce priveşte intonaţia muzicală şi sensul poetic, a vocii în raport cu textura orchestrală. Observaţiei lui Bernard Gavoty (Clarendon) că « scriitura părţilor vocale este de o asemenea bogăţie, încît ea ar putea singură, să asigure gloria lui Enescu »[31] i se alătură, mai complete şi mai analitice, acelea ale lui Jacques Bourgeois *(Le Guide du concert)*, care notează: « ... cea mai interesantă şi totodată de cea mai mare eficienţă, este noutatea unei declamaţii lirice infinit diversificate, de la un fel de „Sprechgesang" înnobilat de tonul tragic, pînă la un „*cantabile*" desfăşurat cu cel mai pur lirism. Enescu ne înfăţişează dealtfel toate formele intermediare (de cînt — *n.n*) cu o nemaiîntîlnită supleţe, ce se acordă în fiecare moment cu caracterul acţiunii»[32]. « ... În ce priveşte faimoasele pasaje scrise pentru voce în sferturi de ton, ele se confundă la audiţie cu pasajele mai numeroase în care partidei vocale i se atribuie „cîntul vorbit" »[33]

[25] D. A. Hamudopulos, Τὸ φεστιβάλ Ἀθηνῶν "Οἰδίπως" τοῦ Γ. Ἐνέσκο "Ἡ λίμνη τῶν κύκνων", în Ἐλεύθερος κόσμος, Atena (tăietura din presă din documentaţia Operei din Bucureşti, fără dată; probabil iulie sau august 1966).

[26] Lidia Anastasova, *Букурещката опера. Един*, în *Народна култура*, Sofia, 29 mai 1965.

[27] Claude Samuel, *op. cit.*

[28] G. A. Trumpff, *Rumänische Oper in Wiesbaden*, în *Darmstädter Echo*, Darmstadt, 19 mai 1970.

[29] *Mw.*, *op. cit.*

[30] Marcel Landowski, *Au Palais Garnier, Oedipe de Georges Enesco par l'Opéra de Bucarest*, în *L'Information politique, économique et financière*, Paris, 25 mai 1963.

[31] Clarendon, *op. cit.*

[32] Jacques Bourgeois, *Après 27 ans d'absence Oedipe d'Enesco reparaît à l'Opéra... mais en roumain*, în *Le Guide du concert*, Paris, iunie 1963.

[33] Jean Mistler, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

opinează un alt cronicar. Chiar și autorul unei cronici predominant negative, ca aceea publicată în ziarul *Combat*, va admite că, în contrast cu deficiențele de alt ordin pe care le-ar prezenta opera enesciană (și făcînd „cu atît mai regretabile" aceste deficiențe), « discursul melodic mergînd de la un cvasi-parlando și de la declamația notată — preciza Enescu — după Mounet-Sully, pînă la efuziunea lirică, seduce prin varietatea sa, prin finețea și forța sa emoțională » [34].

Voci ale criticii din Sofia vor evidenția de asemenea « cuceritoarea artă vocală » [35] din *Oedip*, precum și felul în care ea s-a reflectat în interpretare: « ‹ea› a fost prezentată cu o fermecătoare naturalețe, cîntăreții trecînd neobservat de la vorbit la cîntat și invers, contopindu-le într-o frază muzicală unică » [36].

Chiar dacă predominanța vocilor este remarcată și de către presa germană ca o trăsătură caracteristică artei componistice din *Oedip* (« declamația nu pierde niciodată din prezență, nici chiar cînd se transformă într-un fel de Sprechgesang sau cînd își însușește expresia patetică » [37]), mai stăruitor apar evocate aci particularitățile de orchestrație ale tragediei lirice enesciene. În atenția comentatorilor se situează în special modul economic de tratare a unei orchestre de o componență totuși extrem de bogată, « sonoritatea camerală a corzilor » [38] precum și rafinamentul și modul adecvat în care sînt exploatate, în scopuri dramaturgice, efectele timbrale solistice (în această din urmă direcție relatările sînt uneori deosebit de amănunțite, vizînd diverse momente ale desfășurării muzicii).

« Impresionează în mod deosebit funcția psihologică acordată „culorii" orchestrale în redarea ‹...› situațiilor dramei », scrie, de asemenea, ziarul atenian *Elefteros Kosmos* [39].

Pare totuși întrucîtva ciudată puținătatea referirilor criticii franceze la scriitura orchestrală din *Oedip*, și aceasta cu atît mai mult cu cît, cu ocazia reprezentării în premieră mondială a operei, ele reveneau cu o mare frecvență în cronici, pentru a marca acest aspect ca unul dintre cele mai originale ale gîndirii componistice enesciene.

Cu privire la cele două principale laturi ale componisticii din *Oedip* — conceperea partidei vocale și a celei simfonice-orchestrale — s-au exprimat și opinii defavorabile, a căror minoritate (ele se întîlnesc în două cronici, din întreaga presă parcursă) ni se pare prin ea însăși grăitoare; în plus, prin felul în care sînt formulate sau argumentate, aceste opinii denotă — așa cum observă și O.L. Cosma, care se referă în lucrarea sa la cele două cronici [40] — o doză de diletantism, cu mult mai acuzată, am adăuga, în primul dintre cazuri, care revelează din plin și îngustimea de receptivitate și de orizont a cronicarului. Pentru a ne dovedi afirmația, cităm *in extenso* opiniile în cauză. D. Iatras scrie, în ziarul atenian *To Vima*: « Se pare că Enescu părăsește aici concepțiile de școală națională și își făurește singur materialul tematic. Dar capacitatea sa în această privință se dovedește a fi deosebit de slabă și astfel se demonstrează încă o dată că refugiul la împrumutul din folclor constituie un fel de soluție pentru cei lipsiți de capacități creatoare integrale. Rezultatul: partea vocală va fi o declamație muzicală amorfă, ce nu va căpăta niciodată o linie melodică, iar acompaniamentul orchestrei va conține multe efecte dar nu și idei muzicale, și nu va avea niciodată o vigoare proprie. Este adevărat că Enescu tratează orchestra cu o mînă ușoară și cu virtuozitate, dar emoția lipsește atît în acompaniamentul simfonic cît și în partea vocală » [41]. Reproșînd operei o seamă de scăderi de ordin tehnic, francezul Marcel Schneider apreciază că cele cîteva calități de invenție și de realizare, mai ales pe plan vocal, ale acesteia (vezi citatul anterior din același autor, purtînd nota 34) au o valoare în sine, neizbutind să asigure organicitatea și forța muzical-dramatică a creației lui Enescu: « ‹ Enescu › a știut să găsească, pentru a caracteriza personajele celebrei tragedii, teme conducătoare expresive și melodioase, dar opera în ansamblul ei este lipsită de suflu dramatic (cu excepția actului al treilea ‹ ... ›), armonia rămîne în permanență firavă, iar paleta orchestrală

[34] Marcel Schneider, « *Oedipe* » *d'Enesco par l'Opéra de Bucarest*, în *Combat*, Paris, 23 mai 1963.
[35] Liuba Petrova, Съвременно и национално, în Отечествен фронт, Sofia, 29 mai 1965.
[36] Lidia Anastasova, *op. cit.*
[37] Wolf-Eberhard von Lewinski, *op. cit.*
[38] Norbert Ely, *Verkündigung der Freiheit und Glanz der grossen Stimmen*, în *Wiesbadener Kurier*, Wiesbaden, 19 mai 1970.
[39] D. A. Hamudopulos, *op. cit.*
[40] Octavian L. Cosma, *op. cit.*
[41] D. Iatras, *Opera « Oedip » de Enescu* (în documentația Operei din București, titlul cronicii apare numai în traducere), în Τὸ Βῆμα, Atena, 2 august 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

săracă și plată < ... >. Pe scurt, ai impresia că Enescu a avut idei violonistice frumoase pe care nu le-a exploatat în chip dramatic și nici nu le-a dezvoltat cu bogăția ce-i era pusă la îndemînă de orchestra și corurile pe care le utilizează de cele mai multe ori la unison » [42].

Prin natura obiecțiilor pe care le ridică — și evident, nu prin fondul lor — aceste idei sînt în măsură să deschidă, în lucrarea de față, discuția asupra altor două — și ultime — capitole de opinii și de observații suscitate de reprezentările operei enesciene: acela — mai restrîns — privind tehnica componistică, și un al doilea referitor la dramaturgia operei, și anume, pe de o parte la dramaturgia muzicală apreciată în stricta ei condiționare față de aceea a libretului, iar pe de altă parte la « rezultanta » acțiunii conjugate a celor două, adică la concepția dramaturgică generală a tragediei lirice a lui George Enescu.

Așa cum am amintit în treacăt, presa vest-germană este în special atentă la aspectele de realizare pe plan tehnic ale operei enesciene, vădind în această direcție o perspicacitate ce nu poate decît să surprindă plăcut, date fiind cunoștințele rămase din păcate încă la stadiul generalităților, pe care cercurile de specialiști din lume le posedă cu privire la gîndirea componistică a lui Enescu. « Farmecul specific al acestei muzici — observă Norbert Ely în *Wiesbadener Kurier* — constă în aceea că armonia modală, care își extrage forța chiar din materialul motivic <al operei>, este măiestrit împletită cu elemente de plurivocalitate (« Mehrstimmigkeit ») funcțională. Se nasc astfel sonorități a căror adevărată prospețime se adăpostește dincolo de alinierea polifonică. Muzica este mai puțin întîmplător concepută decît pare » [43]. Sînt relevate îmbinările vocal-instrumentale în « expresive și colorate diafonii (« Zweistimmigkeit »), în care suflătorii de lemn domină, intervenind adesea cu nervoase terțe oscilante și cu figuri sonore sugestive » [44]. Tangențele cu folclorul sînt de asemenea sesizate de unii dintre comentatori; se avansează chiar ideea că « materialul tematic și motivic » din *Oedip* ar fi « întru totul românesc, chiar dacă el este supus unei subtile șlefuiri » [45].

O surprindere mai exactă a înrudirilor muzicii din *Oedip* cu folclorul se întîlnește într-o cronică franceză: personajele, constată comentatoarea, « sînt învăluite într-o subtilă atmosferă modală: ritmuri inegale, alunecări enarmonice, sentiment al improvizației, poezie indicibilă izvorînd din psalmodiere (noțiunea rămîne neexplicată — *n.n.*) sau din simplul motiv al unui flaut, al unui oboi » [46].

Dintre referirile la factura dramaturgică a tragediei lirice *Oedip*, cele legate de durata și de ritmul desfășurării acesteia apar cu mai multă insistență. Există tendința criticării lungimii operei sau cel puțin a « surplusului » pe care l-ar reprezenta anumite tablouri sau episoade ale ei. Puse în legătură, mai mult sau mai puțin direct, cu însuși modul de concepere a subiectului dramatic, prin contopirea celor două tragedii sofocliene (de unde un anumit caracter de « explicitare » și deci de diminuare a interesului dramatic, al unor momente) sau considerate ca slăbiciuni în sine ale construcției dramatice, aceste lungimi se asociază, în opinia unor cronicari francezi, și cu un oarecare convenționalism « de operă». Critica lui Marcel Landowski în această direcție este una dintre cele mai severe: « Nu toate paginile < operei > sînt de o vînă < dramatică > la fel de directă și de puternică (« d'une veine aussi directe et aussi forte »). Acest *Oedip* este o lucrare de mari dimensiuni, prea mari chiar: într-adevăr, ori de cîte ori părăsim acțiunea centrală, calvarul lui Oedip trecînd pe al doilea plan, libretistul ca și compozitorul se complac într-un convenționalism de operă pe care prezentarea scenică a Operei din București nu a făcut din păcate decît să-l agraveze. Fie că lucrul se petrece în cuprinsul primului act, cu oamenii din popor, fetele și păstorii < . . . > care dansează și cîntă pentru a sărbători nașterea lui Oedip, la începutul actului III, cu procesiunile funebre cauzate de epidemie < . . . >, sau, în fine, în actul IV, cu cîntecele și voioșia poporului din Atena, toate aceste pasaje, adeseori mult dezvoltate, vădesc o tipică gramatică „de operă", < . . . > astăzi cu greu acceptabilă » [47]. Jean Mistler *(L'Aurore)*

[42] Marcel Schneider, *op. cit.*
[43] Norbert Ely, *op. cit.*
[44] G. A. Trumpff, *op. cit.*
[45] Norbert Ely, *op. cit.* Cităm și observația făcută într-o cronică bulgară, potrivit căreia, în *Oedip*, referirea directă la folclor «a cedat locul unei amprente naționale care strălucește în fiecare ton » (Liliana Mancova, *Оперният спектакъл на «Един» Забележителна Румънска творба*, în *Вечерни новини*, Sofia, 27 mai 1965).
[46] Suzanne Demarquez, *L'Opéra de Bucarest*, în *Les Lettres françaises*, Paris, 30 mai — 5 iunie 1963.
[47] Marcel Landowski, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

consideră că « libretul oferă numai două situaţii cu adevărat dramatice: scena dintre Oedip și Sfinx și aceea a ciumei la Teba. Aceste două scene — continuă cronicarul — sînt de o intensitate muzicală admirabilă. Începutul, dimpotrivă, lîncezește: el are inconvenientul de a pune spectatorii perfect la curent cu paricidul lui Oedip, în loc ca, așa cum se întîmplă în tragedia lui Sofocle, el să-l descopere o dată cu cel vinovat » [48]. O părere divergentă exprimă Jacques Bourgeois, care consideră că « Fleg a condensat în șase tablouri foarte concise întreaga poveste a lui Oedip » [49]; de asemenea, întrucîtva, Claude Samuel, după care « deși opera durează aproape patru ore, ea frapează prin relativa ei concizie < . . . > fiecare scenă (cu excepţia totuși a primului act, a cărui expunere este prea lentă) < fiind > tratată suficient de concentrat pentru a menţine constantă tensiunea tragediei » [50].

Cronicile germane se mulţumesc în genere să consemneze proporţiile monumentale, « colosale » ale operei, formulînd doar izolat obiecţii faţă de excesele ce s-ar manifesta în acest sens (în unul dintre comentarii apare, de pildă, expresia « operă — mamut » — « Mammutwerk ») [51]. În acest cadru, ni se pare notabilă perseverenţa și uneori judiciozitatea cu care criticii se opresc nu atît asupra caracteristicilor de construcţie, cît mai ales asupra celor de sens și substanţă ale dramaturgiei operei enesciene, așa cum vom evidenţia mai departe. Este ceea ce face ca, prin comparaţie cu opiniile acestei critici asupra dramaturgiei din *Oedip*, multe dintre celelalte să pară formale, exterioare intenţiilor de creaţie.

Dezacordul faţă de ritmul desfășurării muzical-dramatice a operei apare exprimat în unele comentarii ale criticii bulgare și grecești. Potrivit părerii criticului R. Bics *(Rabotnicesco delo*, Sofia), *Oedip* de Enescu și *Pelléas și Mélisande* de Debussy (reprezentate la Sofia cu prilejul aceluiași turneu al Operei din București) s-ar asemăna — în ciuda diferenţelor de stil — printr-un « vădit caracter static ». Totuși, apreciază același, în timp ce în *Pelléas*. . . lipsa « acţiunii exterioare » este compensată de prezenţa mai subtilă a « acţiunii interioare » care menţine viu interesul dramatic al operei, tragedia lirică enesciană « se resimte de încetineala cursului <muzical — dramatic >, atît ca spectacol cît și ca creaţie » [52]. Acestui punct de vedere i se conjugă cel exprimat de D.A. Hamudopulos (*Elefteros Kosmos*, Atena — vezi nota 25) asupra « ritmului lent al muzicii » din *Oedip*, ritm ce ar « obosi auditoriul »; în contextul cronicii, caracterizarea se dovedește a se referi la întregul flux muzical-dramatic al operei.

Dealtfel, asupra opiniilor ce s-au emis în presa ateniană cu privire la dramaturgia din *Oedip* sînt de făcut unele observaţii speciale. Ceea ce le suscită este pe de o parte cadrul de idei în care aceste opinii au fost exprimate și care vădește, aproape fără excepţie, dezinformarea și nivelul scăzut de cultură muzicală al comentatorilor, iar pe de altă parte faptul că, deși raportate mai ales la « partea literară a operei », cum declară un cronicar, comentariile sînt de natură a proiecta o lumină falsă asupra întregii concepţii și realizări dramatice și muzicale a operei. Confruntarea lui *Oedip* cu tradiţiile tragediei antice, idee care revine cu persistenţa unui refren în cronicile grecești, este cea care oferă semnatarilor acestora prilejul de a formula — în numele apărării purităţii conceptului de tragedie — o seamă de argumente împotriva operei enesciene. Articolul care exprimă tipic și totodată cel mai pe larg această poziţie este cel al aceluiași D. Iatras (vezi nota 41), ale cărui observaţii de ordin muzical și-au dovedit precaritatea într-un citat anterior. Emiţîndu-și consideraţiile dintr-un unghi de vedere strîmt-tradiţionalist, cronicarul confundă atît autenticitatea reactualizării în sens a tragicului antic cît și autenticitatea însuși genului muzical-teatral de « tragedie lirică », instituit de Enescu prin *Oedip* (« constatăm — afirmă D. Iatras — că ne-am îndepărtat de spiritul tragediei și de forma ei ») cu conformarea la schemele de construcţie dramatică și la normele estetice clasice, *dar mai ales cu fidelitatea faţă de fabulaţia producţiilor teatrale antic-eline.*

[48] Jean Mistler, *op. cit.*

[49] Jacques Bourgeois, *op. cit.*

[50] Claude Samuel, *op. cit.*

[51] În legătură cu eliminarea, în spectacol, a primului tablou din actul II, critica germană adoptă poziţii divergente. În timp ce în *Allgemeine Zeitung* din Mainz intervenţia este găsită legitimă, prin aceea că reduce la o dimensiune « mai suportabilă » durata spectacolului, în *Schweinfurter Tagblatt* se apreciază că eliminarea este regretabilă « întrucît arhitectura muzicală și dramaturgia sînt atît de puternic îmbinate, încît nimic nu poate fi eliminat fără o prejudiciere a substanţei » (Dr. Hans Kloos, *op. cit.*).

[52] R. Bics, *Гостува на Румънското Оперно и Балетно искуство. Творческа дързост*, în *Работническо Дело*, Sofia, 29 mai 1965.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu privire tocmai la spiritul în care Enescu a interpretat subiectul antic, la climatul psihologic și estetic în care acest subiect a fost transpus în tragedia lirică a compozitorului, se pronunță relativ frecvent, cum am amintit, cronicile germane, care relevă caracteristica pendulare și în același timp echilibrul între planul liric și cel dramatic, obținute în *Oedip*. Muzica, remarcă autorul cronicii din *Darmstädter Echo* « este adeseori inundată de lirism și totuși, în permanență, de o fascinantă intensitate dramatică, în care efectele tari sînt evitate în favoarea unor cît mai exacte caracterizări » [53]. Dacă termenii cuplului liric-dramatic apar, în optica lui Werner Matthes (Mainz) deformați, în sensul că « reprezentarea destinului lui Oedip » s-ar situa « între modalitățile *teatrului ilustrativ (subl. n.)* și o intensitate <. . . > adeseori zguduitoare a expresiei » [54], în comentariul la fel de amplu al lui Wolf-Eberhard von Lewinski (Wiesbaden), aprecierile înclină, în final, spre latura de forță dramatică a operei *Oedip*: « < Enescu > stăpînește excelent tehnica muzicii de operă, știind să servească scopurile teatrale prin formulări < muzicale > tăioase, violente » [55].

*

Cea mai generală concluzie ce poate fi formulată la capătul parcurgerii acestor numeroase și atît de diverse luări de poziții ale criticii europene față de tragedia lirică enesciană este, credem, aceea că, la aproximativ trei decenii de la premiera ei mondială, opera are darul de a provoca o neobișnuită efervescență de idei, de a se reflecta în opinia specialiștilor cu acuitatea unui fenomen de creație proaspăt, ce nu numai că nu și-a alterat, ci nici măcar nu și-a dezvăluit întru totul sensurile și valorile.

Această stare de fapt, ce ar părea că se datorează în primul rînd circulației internaționale restrînse a lucrării, își are temeiurile reale în înseși datele muzicii lui Enescu. Manifestările fie de prețuire din partea acelora care salută neconformarea operei la normele anumitor curente, școli, tendințe etc., fie de descumpănire din partea celor care vizează o fixare a trăsăturilor și proprietăților lucrării în tipare și categorii precise, fie în sfîrșit, de contrarietate sau chiar de intoleranță față de spiritul operei, ni se par a dovedi că *Oedip* a fost și rămîne un « caz deschis » față de eforturile de statornicire a unor sisteme de ordonare a gîndirii muzicale din acest secol.

Defavorabilă la prima vedere operei lui Enescu, această dificultate — dacă nu chiar imposibilitate — a « clasificării » ei a incitat la o sondare a adîncurilor muzicii și a contribuit, paradoxal, la revelarea puternicei individualități a lucrării (uneori chiar de către acei mai puțin dispuși să o facă). « Unii oameni au fost intrigați și plictisiți, deoarece nu au putut să mă catalogheze și să mă clasifice în modul obișnuit. Ei nu puteau să stabilească cu exactitate ce fel de tip de muzică făceam. Nu era cel francez după maniera lui Debussy, nu era exact cel german. Pe scurt, deși nu suna străin, nu semăna prea mult cu ceva familiar . . . ». Sensul acestei remarci formulate cîndva de Enescu poate fi raportat asupra muzicii din *Oedip*; dar reversul pozitiv, am spune, al cuvintelor compozitorului se dovedește, tocmai în lumina recentelor reacții ale criticii muzicale față de *Oedip*, a fi acela al originalității — greu de determinat și poate chiar greu de receptat — a operei, care își cucerește lent dar trainic locul în viața muzicală contemporană.

« ŒDIPE » DE GEORGES ENESCO DANS L'OPINION DE LA CRITIQUE MUSICALE MONDIALE

RÉSUMÉ

Notre article expose, en faisant leur synthèse et en les commentant, les points de vue et les appréciations de la critique musicale de quelques pays européens (France, Bulgarie, Grèce, République

[53] G. A. Trumpff, *op. cit.*
[54] Werner Matthes, *op. cit.*
[55] Wolf-Eberhard von Lewinski, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fédérale d'Allemagne) sur les représentations de l'Opéra de Bucarest données à l'étranger avec *Oedipe* de Georges Enesco, au cours des années 1963—1970.

Le grand nombre et la diversité mêmes des réactions, ainsi que leur caractère toujours très vif, jusqu'à leurs contradictions souvent flagrantes, prouvent, à notre avis, que le chef-d'œuvre d'Enesco suscite aujourd'hui encore, à une distance de presque trente ans de sa première mondiale à Paris, une effervescence d'opinions tout à fait particulière; on peut conclure en effet, qu'*Oedipe* se reflète dans la conscience des spécialistes avec l'acuité d'une création dont la signification et la valeur sont encore à découvrir et qu'il reste un « cas ouvert » face aux efforts de systématisation de la pensée musicale du siècle. C'est à première vue un état de choses défavorable à l'œuvre de Georges Enesco, mais qui fait au fond la preuve de son originalité, — une originalité difficilement déterminable, il est vrai, et même difficilement accessible, mais qui peut assurer d'autant plus à *Oedipe* la place qui lui est due dans la vie musicale contemporaine.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GEORGE ENESCU LA CURSURILE DE VARĂ DE LA SIENA

de VLADIMIR POPESCU-DEVESELU

Academia Muzicală « Chigiana » din Siena apare ca un moment extrem de important în activitatea de pedagog a lui George Enescu. În acest aşezămînt de cultură el va veni timp de patru veri consecutive, între 1950 şi 1953, pentru a împărtăşi din experienţa sa artistică acumulată într-o întreagă viaţă dedicată muzicii. Nu întîmplător răspunde foarte prompt la chemarea adresată de contele Chigi, care îl solicită să preia cursurile de interpretare ale clasei de vioară [1]: scopurile urmărite de fondatorul Academiei muzicale sieneze corespundeau întru totul ideilor enesciene despre modul de a gîndi şi de a simţi muzica. Eforturile contelui Chigi de a întemeia, prin fondarea acestei Academii, o adevărată familie muzicală în care discipoli şi maeştri să nu aibă altă dorinţă decît perpetuarea idealului de frumos şi de slujire a artei adevărate, idealuri materializate de altfel în decursul anilor ei de existenţă, primesc adeziunea deplină a lui George Enescu. El devine la 1 septembrie 1950 unul dintre cei mai veneraţi membri ai acestei familii.

Între 1 şi 15 septembrie 1950 are loc prima serie de lecţii de interpretare ţinute de muzicianul român. « Cine a avut norocul să urmărească lecţiile sale de-a lungul anilor 1950 — 51 —52 şi 53 îşi aminteşte încă importanţa şi frumuseţea lor, aliate cu o vie emoţie! Scumpul şi Marele Maestru, cu o sănătate precară, uita complet de suferinţa sa atunci cînd îşi preda lecţiile, în timpul cărora el însuşi se aşeza la pian, urmărind orice muzică din memorie, memorie care era de o perfecţiune miraculoasă !»[2]. Citatul, extras din textul publicat de contele Chigi cu ocazia morţii maestrului, reaminteşte de fapt una dintre trăsăturile atît de cunoscute de noi despre Enescu din ultimii ani ai vieţii. Simţim în aceste cuvinte emoţia acelui care a avut şansa să-l fi cunoscut îndeaproape, aceeaşi emoţie pe care am remarcat-o şi cu ocazia unor contacte avute cu muzicieni cu care el a colaborat şi care, ca şi contele Chigi, doreau în primul rînd să sublinieze puterea de dăruire a muzicianului român. Ne gîndim la convorbirea pe care am avut-o cu unul dintre acompaniatorii săi, pianistul francez François Cholé sau la cele cîteva schiţări fugare ce ne-au fost împărtăşite de prim-violonistul cvartetului american de coarde « Julliard », Robert Mann, care l-a avut dascăl în Statele Unite, la New York, la clasa de orchestră de cameră.

[1] După moartea lui Arrigo Serato, în 1948, contele Chigi apelează la Gioconda de Vito pentru a conduce cursurile de vioară. Nevoită să abandoneze, după ce îşi dăduse iniţial consimţămîntul, violonista va recomanda drept înlocuitor pe Remy Principe. Dar contele Chigi dorea să numească un nou docent: «...dorind să măresc valoarea Academiei prin numirea unui artist de o indiscutabilă şi universală celebritate, mi-a venit ideea să mă adresez Marelui violonist român George Enescu, rugîndu-l pe Gaspar Cassado, prietenul şi colaboratorul preţios al Academiei, la cursul de violoncel, să-mi fie mesager influent. Marele Artist a primit propunerea şi m-a informat cu gentileţe despre acceptare prin impresarul său Duport, anunţîndu-mă totodată că va veni la Siena pentru cursul dorit de Academia Chigiană » (Guido Chigi Saracini, *In Memoria di Georges Enesco*, în *Bullettino dell'Accademia Musicale Chigiana*, 8, nr. 2—3, septembrie 1955, p. 1—3).

[2] *Ibidem*, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Din păcate însemnările de faţă nu sînt capabile să realizeze o aprofundare a concepţiei pedagogice a lui Enescu. După cum arată autorii monografiei *George Enescu* [3], opera pedagogică este prea puţin cunoscută şi trimitem la spicuirile din textele celor care au avut fericirea să-l urmărească în chip de dascăl, spicuiri cuprinse în lucrarea amintită, care înmănunchiază poate datele cele mai semnificative ale problemei în cauză ce pot fi găsite laolaltă pînă în momentul de faţă [4].

Ceea ce urmărim de fapt în aceste rînduri este o reîntoarcere la Siena de acum 20 de ani şi o încercare de a reconstitui preocupările lui Enescu şi felul în care s-a integrat în familia muzicală sieneză. De asemenea, felul în care el este adoptat de toţi acei cu care intră în relaţii, impresia pe care o lasă acestora. Sub acest aspect, anul 1950 pare să-l reprezinte în chipul cel mai cuprinzător pe muzicianul român. Departe de a se limita doar la obligaţiile ce-i reveneau la cursul pe care îl conducea, îl găsim pe acesta ca principal protagonist al concertului închinat sărbătoririi bicentenarului Bach. La 10 septembrie 1950, în salonul Palatului Chigi Saracini, Enescu, la orgă, va face să se audă coralul *O Mensch! bewein dein Sunde Gross*. Tot el este cel care, la pupitrul unei orchestre de cameră alcătuite din elevi şi profesori, va dirija în finalul acestei manifestări omagiale *Concertul Brandenburgic nr. 5*, avîndu-i drept colaboratori solistici pe clavecinistul Ruggero Gerlin, pe violonistul Remy Principe — care preda şi el cursuri de vioară la o clasă paralelă aceleia a lui Enescu — şi pe flautistul Raymond Meylan.

Programul mai cuprindea următoarele lucrări: *Concertul în re major pentru clavecin* — transcriere din *Concertul nr. 9, op. 3* de Vivaldi — interpretat de Ruggero Gerlin; *Cantata nr. 152 « Stein der über alle Schatze »* pentru soprană (Ines Alfani Tellini), flaut (Raymond Meylan), violă (Giovanni Leone) şi clavecin (Ruggero Gerlin); *Sarabandă şi preludiu în do pentru violoncel* interpretat de Gaspar Cassado; *Sarabandă, Fugă, Gavotă* şi *Musette* — transcriere pentru chitară de Andres Segovia, care este şi interpret [5].

Între 10 şi 16 septembrie George Enescu activează ca preşedinte al lucrărilor pentru aprecierea partiturilor prezentate la Concursul internaţional pentru o operă teatrală de cameră, într-un act, organizat de Academie. Din comisie mai făceau parte Guido Agosti, Gaspar Cassado, Adriano Lualdi, Lodovico Rocca, Giovacchino Forzano, iar Francesco Lavaguino exercita atribuţiile de secretar. Premiul nu se acordă cu toate că sînt prezentate 22 de lucrări. Comisia se dovedeşte a fi foarte exigentă dar judecata pe care o face poartă şi de astă dată amprenta delicateţei cu care Enescu ştia să facă critica lucrurilor fără valoare mare. Iată ce îşi amintea în 1955 Guido Agosti în legătură cu colaborarea lui Enescu în cadrul acestei comisii: « ... Am avut norocul să fiu alături de el cu ocazia concursurilor internaţionale de compoziţie organizate de Academia Chigiană. Cititor prodigios, sesiza într-o clipă caracterele muzicilor celor mai diverse. Individualiza numaidecît printr-un proces de selecţie infailibil partea esenţială a liniei muzicale din orice partitură şi o urmărea cîntînd-o. Verdictul său era prompt, exact, concis. Se arăta mult mai fericit să laude ceea ce era de bună calitate decît să se grăbească să blameze ceea ce nu era valoros. A fost un exemplu generos şi minunat de ceea ce trebuie să reprezinte aspiraţia de *a fi* în viaţa unui artist » [6].

Iată-ne în vara anului 1951. La Siena, George Enescu îşi reia activitatea la clasa de vioară. De astă dată nu este angrenat în activităţi paralele. Dar anul 1951 va ilustra în modul cel mai concret dragostea şi respectul tinerilor muzicieni ai cursurilor de la Siena pentru Enescu. Împlinea 70 de ani chiar în acea vară, în luna august. Şi iată că la 20 august, în curtea interioară a Palatului Chigi studenţii vor organiza un concert-serenadă în cinstea sa, la care asistă împreună cu soţia sa, aplaudînd emoţionat de la unul dintre balcoane [7].

În 1952 cursurile lui George Enescu sînt programate să se ţină între 15 iulie şi 15 septembrie. El va împărţi în acel an candidaţii la cursuri cu Jacques Thibaud, care este

[3] Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu în colaborare cu Myriam Marbe, Ştefan Niculescu şi Adrian Raţiu, *George Enescu*, vol. II, Bucureşti, Edit. Acad., 1971, p. 1104.

[4] *Ibidem*, p. 1101—1112.

[5] *Bullettino dell'Accademia Musicale Chigiana*, 3, nr. 3, septembrie 1950.

[6] *Ibidem*, 8, nr. 2—3, septembrie 1955, p. 4.

[7] A se vedea programul concertului în anexă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și el solicitat să participe ca docent. Iată-i deci împreună pe cei doi prieteni. Contele Chigi speră să-i aibă la Siena și în anii următori. Clasa de vioară a lui Enescu va înregistra un succes în cadrul concursurilor interne ale Academiei: tînărul violonist italian Giulio Franzetti va cîștiga premiul de 100 de dolari oferit de violonista americană Joan Skolnik Kelsey. Amintind obținerea acestui premiu nu am intenționat să-i acordăm vreo semnificație deosebită; am dorit doar să nu omitem fapte legate de prezența lui Enescu la Siena. Dar un lucru de relevat pentru ideea pe care o avea Enescu despre reușita unui curs special de interpretare pentru violoniști se găsește într-un fragment dintr-o scrisoare pe care acesta i-o trimite contelui Chigi, și în care se referă la programa cursului: « ... Je me permets de suggérer à côté du répertoire violonistique de faire aussi de la *musique de chambre* et particulièrement du *quatuor à cordes* car c'est là, peut-être, que les plus grands maîtres sont montés le plus haut » [8]. Fragmentul nu mai are nevoie de comentariu. Dar există acel *peut-être*, cu toată încărcătura sa de modestie care caracteriza pe acest strălucit muzician, niciodată pe punctul de a impune o idee, chiar și cînd aceasta se impunea prin ea însăși.

Are loc în același an un nou concurs internațional de compoziție organizat de Academie, pentru un cvintet de coarde și pian. Enescu face parte din juriul concursului, al cărui președinte este contele Chigi.

Anul 1953 trebuia să însemne continuarea colaborării dintre Thibaud și Enescu la Siena. Dar un lung turneu îl obligă pe violonistul francez să renunțe la venirea la Siena. În scrisoarea în care Thibaud îi anunță contelui renunțarea sa, citim: « Je suis très heureux d'apprendre que mon vieil ami Georges Enesco revient l'été prochain à l'Académie Chigiana » [9]. Erau în aceste ultime rînduri ale lui Thibaud aceleași semne de afecțiune și de înaltă apreciere artistică [10] pe care le nutrea pentru Enescu. Mai tîrziu, la Siena, Enescu va afla tragicul sfîrșit al lui Thibaud. Vestea este prea absurdă pentru a fi crezută, dar atunci cînd ea se confirmă, Enescu convoacă clasa de vioară și în cuvinte pline de emoție invită pe cei prezenți la un moment de reculegere. S-ar putea socoti că cele spuse aici sînt fapte ținînd de mica istorie; ni se par însă demne de amintit pentru că în profunzimea lor aceste fapte conțin infinit mai mult decît impresia lăsată la simpla lor relatare. De aceea, pentru a reda în întregime acest moment tragic, vom cita rîndurile scrise de Enescu despre Thibaud ca omagiu adus unui mare prieten dispărut:

« Jacques Thibaud, l'unique, a disparu. Je dis bien l'unique car, en dehors de sa parfaite et si naturelle musicalité, la qualité touchante, quoique toujours parfaitement noble, de sa sonorité a été et sera unique dans l'histoire du violon. Jusqu'à ma rencontre avec Thibaud le violon était pour moi un instrument avec ses qualités et ses limitations. En écoutant Thibaud j'ai ressenti des émotions nouvelles jamais ressenties avec d'autres violonistes. Thibaud a disparu, et avec sa disparition celle de 58 ans de camaraderie et d'amitié fraternelles. Mais quelle révolte contre la stupide matière qui écrase les fleurs rares qui sont l'honneur de l'humanité ! » [11].

Dar și Enescu va părăsi Siena. Boala, care progresează, îi interzice eforturile. Va recomanda contelui Chigi pe Yvonne Astruc drept continuatoare a sa la cursurile de vioară: « . . .la seule qui m'a suivi jour par jour et qui connaît à fond toutes mes pensées dans l'enseignement du violon » [12].

Ultima scrisoare pe care i-o scrie contelui Chigi se încheie astfel: « Je reste fidèle à l'oeuvre de cette belle Académie et fidèle à vous-même » [13].

Moartea lui George Enescu a însemnat pentru Academia sieneză o pierdere la fel de grea ca pentru întreaga lume a muzicii. Textul omagial al contelui Chigi, atît de des citat în rîndurile de față, reprezintă unul dintre cele mai emoționante necrologuri închinate

[8] *Bullettino*..., 8, nr. 2—3, septembrie 1955, p. 2. ,

[9] *Ibidem*, 6, nr. 3, septembrie 1953, p. 4.

[10] « Mulțumită lui Martin Marsick, școala franceză s-a îmbogățit cu violoniști de faimă, Carl Flesch, Georges Enesco... » (Jacques Thibaud, *Il magico violino, ricordi di vita e d'arte*, Milano, 1946, citat în *Bullettino*..., 6, nr. 3, septembrie 1953, p. 7).

[11] *Bullettino*..., 6, nr. 3, septembrie 1953, p. 3. (Textul este citat și în monografia *George Enescu*).

[12] *Bullettino*..., 8, nr. 2—3, septembrie 1955, p. 3.

[13] *Ibidem*, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui Enescu. Anul 1955 este un an de doliu pentru Academie. La capela Santa Cecilia are loc o ceremonie comemorativă. Duminică 14 august, în salonul Palatului Chigi Saracini, Enescu este comemorat prin interpretarea de către violonista Marie-Claude Theuveny și pianista Jacqueline Stip a *Sonatei a III-a pentru vioară și pian în caracter popular românesc, în la minor* [14]. Un an mai tîrziu, în septembrie 1956, în capela Santa Cecilia va fi celebrată o mesă în amintirea docenților dispăruți: Gemma Bellincioni, Giulia Varese Boccabodati, Alfredo Casella, *George Enescu*, Antonio Guarnieri, Marcello Govoni, Maria Labia, Ada Sassoli Ruata, Arrigo Serato, Jacques Thibaud, Paul van Kempen [15].

Amintirea lui Enescu rămîne neștearsă la Siena. Buletinul Academiei va publica în 1961 un studiu semnat de Traian Sofonea și Georg Hauer [16] iar în 1962 are loc o festivitate în amintirea lui George Enescu, cu ocazia oferirii de către Statul român a unui bust al muzicianului, operă a sculptorului Dumitru Anghel. În cadrul acestei festivități, Cesare Valabrega evoca personalitatea lui Enescu-compozitor [17]. Concertul care a însoțit această ceremonie era susținut de elevii clasei Yvonne Astruc, cu participarea extraordinară a violonistului Salvatore Accardo care în partea a doua a interpretat, acompaniat de pianista Lidia Proietti, *Sonata a II-a op. 6 pentru vioară și pian* de George Enescu [18].

Deschizînd ușa aulei « Paganini », privirea este atrasă de o vitrină conținînd o splendidă colecție de porțelanuri. În anul 1972, în această aulă, ținea cursuri clasa de flaut condusă de Severino Gazzeloni. Am intrat după terminarea cursurilor pentru că mi se spusese că acolo se află bustul lui George Enescu. Nu l-am văzut și m-am întors spre ușă pentru a ieși. Și l-am văzut. Era așezat într-un colț, fiind mascat de ușă în momentul în care se intra în încăpere. Mi s-a părut simbolică această așezare, imagine a modestiei și după moarte a celui care a fost marele George Enescu.

Dar, audiind cursurile de interpretare la diverse clase, am realizat că lecția enesciană s-a păstrat la Siena, perpetuîndu-se acea atitudine de dăruire în actul de interpretare.

ANEXA

I — Programul concertului-serenadă dat de studenții Academiei Chigiene în onoarea lui George Enescu, cu ocazia împlinirii a 70 de ani, la 20 august 1951:

Giardini	— *Divertisment pentru două violoncele* Anne Marie Laffra și Salvatore Pintor
Purcell	— *Trei piese pentru chitară* Alirio Diaz
Sor	*Studiu pentru chitară* Alirio Diaz
Tobeas Hume	— *Fain would I change that note*
John Dowland	— *Come again*
Thomas Ford	— *Faire, Sweet, Cruell*
John Bratlet	— *A pretty, pretty Ducke*
	— sopr. Joan Walker și cvartet de coarde: Reinhard Peters, Ștefan Romașcanu, Lina Faginoli Pettinelli, Rudolf Mandalka
Mozart	— *Adagio* din *Cvintetul pentru clarinet și coarde:* clarinet Antoine de Bavier și cvartet: Aldo Reditti, Denes Marton, Anna Virany <lipsește un interpret în textul publicat de *Buletin*>
Haydn	— *Trio-serenadă pentru 2 flaute și violoncel* Raymond Meylan și Vincente Spiteri, flaute; Heinrich Schultze, violoncel.

Bullettino dell'Academia Musicale Chigiana, 4, nr. 2—3, iunie — septembrie 1951, p. 39.

[14] *Ibidem*, p. 11.
[15] *Bullettino...*, 9, nr. 3—4, septembrie 1956, p. 21.
[16] Georg Hauer și Traian Sofonea, *Georges Enesco*, în *Bullettino...*, *14*, nr. 1, 1961, p. 1—21.
[17] Cesare Valabrega, *Enesco conobbe tutte le vie della musica*, în *Bullettino...*, *15*, nr. 2, 1962, p. 9—14.
[18] *Bullettino...*, *15*, nr. 2, 1962, p. 21—22.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

II Programul concertului studenţilor înscrişi la cursurile de vioară din 1951, la clasa George Enescu. Salonul Palatului Chigi Saracini, 29 august.

Brahms	— *Sonata în re minor* Umberto Gabbi (Italia)
Debussy	— *Sonata* Ştefan Romaşcanu (România)
Bartók	— *Dansuri româneşti* Ştefan Romaşcanu
Ravel	— *Tzigane* Reinhard Peters (R.F. Germania) şi Lidia Proietti (pian)

Bullettino dell'Academia Musicale Chigiana, 4, nr. 2—3, iunie—septembrie 1951, p. 20—21.

III Programul concertului studenţilor înscrişi la cursurile de vioară din 1952, la clasa George Enescu 13 septembrie.

Händel	— *Sonata în re major* Giulio Franzetti (Italia)
Vivaldi	— *Sonata în la major, op. 2, nr. 3* Bertine Corimby (S.U.A.)
Paganini	— *Capriciile nr. 5 şi 6* Bertine Corimby
Brahms	— *Sonata în sol major* Umberto Gabbi
Franck	— *Sonata* Sylvie Van der Hoef (Olanda)
Chausson	— *Poemul* Desmond Bradley (Australia)

Bullettino dell'Accademia Musicale Chigiana, 5, nr. 3, septembrie—octombrie 1952, p. 18.

IV Programul concertului studenţilor înscrişi la cursurile de vioară din 1953, la clasa George Enescu, 15 septembrie.

Mozart	— *Adagio* şi *Rondo* din *Concertul în sol major* Umberto Gabbi
Chausson	— *Poemul* Janine Dazzi (Franţa)
Mendelssohn-Bartholdy	— *Allegro molto appassionato* din *Concertul în mi minor* Bertine Corimby
Debussy	— *Allegro vivo, Intermide* din *Sonată* Sylvie Van der Hoef
Bach	— *Preludiu* din *Sonata în la minor* Françoise Onfroy (Franţa)
Bach	— *Ciaccona* din *Partita în re minor* Daniele Artur (Italia)
Brahms	— *Allegro non troppo* din *Concert* Joy Brown (S.U.A.)

GEORGES ENESCO AUX COURS D'ÉTÉ DE SIENNE

RÉSUMÉ

L'enseignement à l'Académie Musicale « Chigiana » de Sienne représente un moment très important de l'activité pédagogique de Georges Enesco, signifiant l'effort de fonder une vraie famille de musiciens, avec un but unique, celui de vivre autour d'un même idéal artistique.

Georges Enesco y viendra pendant quatre étés de suite, depuis 1950 jusqu'en 1953, pour communiquer aux jeunes artistes son expérience musicale. Évidemment, ces quelques notes ne sont pas suf-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fisantes pour réaliser une image complète et approfondie de la conception pédagogique d'Enesco: elles se contentent de présenter les différentes activités de l'Académie qui se rattachent au nom de Georges Enesco: les cours de violon (et, plus tard, la collaboration avec Jacques Thibaud), les concours d'interprétation et de composition, les concerts.

L'auteur du présent article, qui a récemment participé à un cours d'interprétation vocale dans cette fondation, a pu constater que la leçon d'Enesco, est perpétuée à Sienne par l'attitude de dévotion pour l'acte interprétatif qui s'y pratique.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CREAŢIA CORALĂ DE MASĂ A LUI SABIN V. DRĂGOI

de ELISABETA DOLINESCU

Arta corală românească din ultimele decenii a cunoscut o mare dezvoltare prin înflorirea fără precedent a cîntecului patriotic. Un număr considerabil de cîntece de masă, în esenţa lor cîntece patriotice, le datorăm lui Sabin Drăgoi, unul dintre reprezentanţii de frunte ai muzicii corale românești. Contribuţia sa este esenţială și are un aspect înnoitor.

Pornind încă de la începutul creaţiei pe calea rodnică a legăturii cu viaţa poporului, cu minunatele cîntece ale acestuia din care s-a inspirat, Drăgoi a mers consecvent pe aceeași linie de strînsă împletire a artei sale cu năzuinţele și idealurile celor mulţi.

Gîndirea muzicală a compozitorului, permanent preocupat de echitate și dreptate socială, se exprimă clar și simplu prin luminoase coruri de masă de largă accesibilitate. Cu entuziasm și la un nivel artistic superior în arta lui se oglindește noua societate socialistă în plină dezvoltare, sursă inepuizabilă de inspiraţie creatoare.

Atributele muzicale caracteristice cîntecului de masă — simplitatea și accesibilitatea — au stat dealtfel la baza creaţiei lui Drăgoi încă de la primele sale prelucrări corale de folclor. În prefaţa celor XXX *Coruri* < ... > *din comuna Belinţ* [1], apărute în anul 1935, notează: «... pentru a promova dragostea de cîntare în cor pentru ţăranii în mase cît mai largi, < ... > am năzuit să împac sfînta simplitate cu cerinţele universale ale frumosului ». Aceasta va deveni deviza călăuzitoare pentru întreaga sa creaţie corală ce va avea un mare răsunet în anii puterii populare, prin cîntecul de masă cu profundă semnificaţie patriotică, cu o melodie clară și simplă, ușor de reţinut de formaţiile corale de amatori.

În aceste coordonate se înscrie crezul artistic al compozitorului, care a dorit să creeze o artă corală accesibilă, înţeleasă și îndrăgită de cît mai mulţi.

Genul coral patriotic, cu o veche și rodnică tradiţie în cultura muzicală românească, s-a dezvoltat în mai multe etape. Încă de la începutul secolului trecut, muzicienii înaintași foloseau cîntecul patriotic în marșuri și imnuri cu prilejul sărbătoririi unor importante evenimente istorice, ca cel din revoluţionarul an 1848, oglindit în creaţia lui Alexandru Flechtenmacher prin mobilizatoarele cîntece: *Hora muncitorilor*, *Sfîntă zi de libertate*, cîntec ostășesc și *Unsprezece Cireșari*. Anul 1859, anul Unirii, este oglindit în muzică de același fervent susţinător al idealurilor patriotice ale poporului român prin *Hora unirii*, pe versurile lui Vasile Alecsandri, *Marșul Unirii* etc. De asemenea, însemnatul eveniment al Independenţei este reflectat în *Marșul de la 1877*, al lui Constantin Dimitrescu, în *Hora ostașilor români* și *Imnul Libertăţii* de Flechtenmacher, în cîntecele patriotice ale lui Gavriil

[1] Sabin V. Drăgoi, XXX *Coruri aranjate și armonizate după melodiile poporale culese, notate și alese din comuna Belinţ*, Timișoara, 1935 (Institutul Social Banat — Crișana).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Musicescu, *Imnul Vînătorilor*, *Hora de la Plevna*, sau în mobilizatorul cîntec *Imnul Vînătorilor* de Eduard Wachmann.

La începutul secolului nostru, cîntecul de masă a cunoscut o fază superioară, prin tematica nouă, exprimată într-un limbaj muzical mai autentic românesc, cu intonații și chiar formule ritmice desprinse din cîntecul popular. Este perioada de consolidare a școlii muzicale românești. Scriitura este mai expresivă, cu tendințe polifonice. Tematica, oarecum asemănătoare, este inspirată din perioada tulbure a anului 1907 și, mai tîrziu, 1933. Începutul creației corale de masă a lui Sabin Drăgoi se înscrie în această perioadă interbelică în care au răsunat cîntecele patriotice ale lui Dumitru Kiriac, Timotei Popovici, Gheorghe Cucu etc.

Sabin Drăgoi reușise să se afirme în mișcarea corală românească din acel timp prin valoroase prelucrări corale de folclor. Ideile progresiste ale compozitorului, legat permanent de aspirațiile și idealurile maselor largi populare, se ivesc în două cîntece de masă cu un pronunțat caracter social, inspirate din evenimentele anului 1933. Larga înțelegere a muzicianului pentru « cei mulți », « chemați » să lupte pentru o libertate și dreptate socială, sînt oglindite în corurile de masă, sugestiv intitulate: *Chemarea* și *Mulțimii*.

Cîntecul de masă *Chemarea* [2], cor bărbătesc, purtînd subtitlul « Imn studențesc », pe versuri de Gh. Retezeanu, melodie publicată în anul 1933 într-o revistă cu caracter social, cu ocazia comemorării a 50 de ani de la moartea lui Karl Marx, se adresează tineretului progresist, ca un îndemn și o chemare a celor mulți pentru împlinirea epocii care se apropia:

« Veniți, veniți cu toții
Sub steagul nostru falnic.
. . . . . .
Lumina se desprinde
Și crește larg în zări ».

La fel de mobilizator este și corul bărbătesc intitulat *Mulțimii* [3], pe versuri de același autor, apărut la 10 mai 1933. Compozitorul speră și el într-un viitor apropiat și fericit:

«Ești simbol viu al vieții
. . . . . .
Comori de energie ce munți din loc urnește,
Mulțime fără nume, eu ție mă închin ».

Aceste două cîntece de masă vor deschide drumul activității compozitorului în domeniul genului coral patriotic, care se va dezvolta puternic și se va contura mai bine după anul 1944, cînd Sabin Drăgoi cîntă printr-o tematică variată viața de adînci prefaceri, cu multiplele ei aspecte. Sabin Drăgoi va compune un număr considerabil de cîntece de masă. Melodia este mai cantabilă, limbajul armonic mai complex, ritmica mai variată și reazemul pe polifonie mai substanțial. Citatul folcloric este rar folosit.

În majoritatea corurilor patriotice, în număr de aproape 40, Sabin Drăgoi urmează linia tradițională a compozitorului I.D. Chirescu, maestru al genului, continuată convingător și de Matei Socor, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Ovidiu Varga, Achim Stoia, Gheorghe Bazavan, Vasile Popovici și alții.

Creația corală se îmbogățește cu o nouă tematică inspirată din actualitate, Sabin Drăgoi îndreptîndu-se către viguroasele cîntece de masă, care au căpătat o largă popularitate. În corurile sale sînt slăvite: prietenia dintre popoare, dragostea de patrie, lupta pentru pace, pentru construirea socialismului, electrificarea țării, munca constructorilor de mari baraje, de pe șantiere, a muncitorilor forestieri, a muncitorilor din mine. Ca o glorificare a acestor prefaceri în mersul « mereu înainte », dedică Partidului și Republicii cîntece de slavă.

[2] Idem, *Chemarea*. Cor bărbătesc. Versuri de Gheorghe Retezeanu, în *Societatea de mîine*, Cluj, 1933, nr. 3–4, p. 80.

[3] Idem, *Mulțimii*. Cor bărbătesc. Versuri de Gheorghe Retezeanu, în *Viața Românească*, București, 1933, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La începutul perioadei următoare anului 1944, compozitorul își încadrează gîndirea și simțămintele în lucrări de proporții mici, sub formă de miniaturi corale. Mai tîrziu conținutul măreț al subiectelor abordate « sparge » cadrul miniatural, determinînd forme mai ample, ca cea de cantată, oratoriu sau poem coral.

În rîndurile de față ne rezumăm la creația corală de masă, preferată de compozitor. În această categorie se integrează cîntecele: *Cîntă marile furnale*, cor bărbătesc pentru 4 și 2 voci, pe versuri de Teodor Bratu: *Ce-nseamnă să fii tînăr*, cor pentru 2 voci, pe versuri de Nina Cassian; *Cîntecul minerilor*, cor mixt, pe versuri de Eugen Frunză; *De-aș avea un milion de inimi*, pe versuri de Al. Andrițoiu; *Marșul minerilor de la Jii*, cor mixt, pe versuri de Dumitru Corbea; *Făurim o lege nouă*, cor mixt, pe versuri de Mihai Beniuc; *Partidului îi sînt dator*, cor mixt, pe versuri de Ioan Bănuță; *Pîrîuș, apă vioară*, cor mixt, pe versuri de Cicerone Theodorescu; *Bun sosit*, cor mixt, pe versuri de Păuna Răzvan; *Din temelii noi te-am clădit*, cor mixt, pe versuri de D. Corbea; *Noi te slăvim Partid iubit*, cîntec de masă, pe versuri de Ioan Meițoiu; *Republică lumină vie*, cor mixt, pe versuri de Ștefan Tita; *Urare Republicii*, cor pe 2 voci de copii, pe versuri de Theodor Bratu; *Porțile de aur*, cor mixt, pe versuri de Al. Andrițoiu; *Raza dimineții*, cor mixt, pe versuri de Ioan Bănuță etc.

Ne limităm la aceste exemple, din care majoritatea sînt inspirate de versurile poeților contemporani, cu un conținut puternic ancorat în realitate. La unele se poate constata limbajul folcloric mai accentuat, cu melosul și ritmica populară, toate fiind însă scrise accesibil, în stil popular.

Din cele peste 30 coruri de masă ale lui Sabin Drăgoi, prezentăm pe cele mai reprezentative din punct de vedere al realizării estetico-muzicale și care s-au bucurat de cea mai mare popularitate.

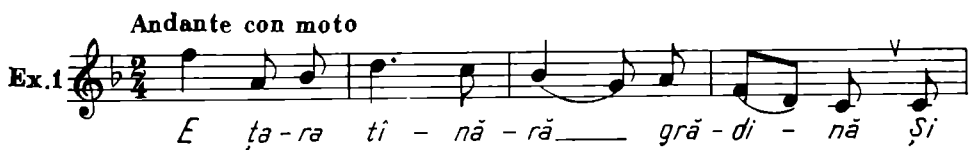
O analiză a materialului muzical prezentat ne permite să desprindem două tendințe: a) calea tradițională a cîntecului de masă, cu o încadrare evidentă în sistemul tonal, și cu caracteristicile bine determinate ale cîntecului de masă: simplitate, accesibilitate și claritate; b) o tendință de lucru în spirit folcloric prin melosul și ritmica populară, prin lărgirea tonalității cu ajutorul sistemului modal însoțit de o scriitură polifonică mai mult sau mai puțin complexă.

Trebuie să remarcăm că majoritatea corurilor de masă ale lui Sabin Drăgoi se încadrează în prima categorie. Compozitorul folosește o scriitură corală în care simplitatea este realizată prin: intervale ușor de intonat, mersul liniei melodice pe trepte apropiate, un ambitus redus, contururi melodice cantabile. Prin astfel de mijloace aproape rudimentare, Sabin Drăgoi izbutește totuși să realizeze un nivel artistic superior.

Pe lîngă simplitatea scriiturii corale, maniera sa tradițională se mai caracterizează și prin păstrarea unui cadru strict tonal, fără a cădea în banalitate ci, dimpotrivă, aducînd unele relații armonice originale.

Un exemplu remarcabil în această privință îl prezintă cîntecul de masă *Noi te slăvim, Partid iubit* [4], inspirat din poezia lui Ioan Meițoiu, cu un accentuat caracter contemporan. Alternările de cîntare la unison cu acelea pe mai multe voci sînt de un mare efect, obținîndu-se un frumos contrast timbral. În refren, compozitorul utilizează unele reveniri la tonalitatea inițială, de mare efect; din fa major trece în re bemol major, care luminează discursul muzical, modulînd apoi în fa major, tonalitate în care se încheie piesa, într-un registru senin și luminos al sopranului.

Deși piesa este tratată armonic, vocile sînt bine individualizate și ușor de reținut, ceea ce explică marea accesibilitate a acestui cor.

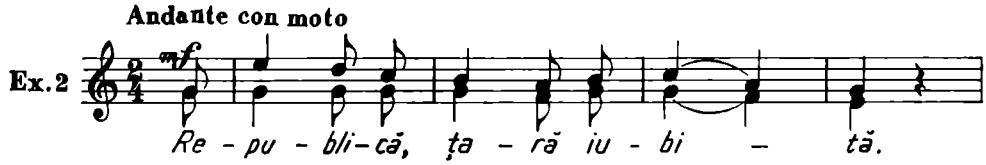


Noi te slăvim, Partid iubit

[4] Idem, *Noi te slăvim, Partid iubit*. Versuri de Ioan Meițoiu, în *Țară bogată în frumuseți. Cîntece de masă*, București, 1964, p. 6—8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De o mare forţă mobilizatoare este şi cîntecul de masă în tempo de marş *Din temelii noi te-am clădit* [5], pe versuri de D. Corbea. Structura melodiei este simplă şi clară, plină de forţă şi realizată printr-o intervalică viguroasă, cu contururi colţuroase.

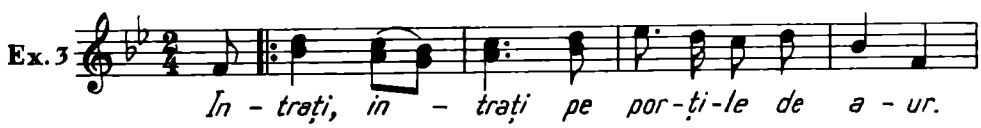


Din temelii noi te-am clădit

În corul bărbătesc *Cîntă marile furnale* [6], pe versuri de Theodor Bratu, toate cele patru voci au linii melodice cu contururi acuzate. În refren, melodia se sprijină pe unele secvenţe armonice, care imprimă o şi mai mare forţă expresivă vocii superioare.

O melodie cu caracter festiv este şi cîntecul patriotic *Republică, lumină vie* [7], pe versuri de Ştefan Tita. Compozitorul încearcă să lărgească tiparul tradiţional printr-un efect de contrast între melodia primei secţiuni şi cea din refren, care este de inspiraţie folclorică. Aceasta, aduce alternări între vocile feminine şi cele bărbăteşti, ca apoi să revină la prima melodie, care e lipsită de caracter folcloric. Există un contrast evident între cele două melodii de stiluri diferite, deşi ambele sînt tratate armonic-tonal, cu rezolvări clare şi concise. De remarcat că în refren, care trebuie întotdeauna să fie cît mai convingător, compozitorul utilizează melosul popular.

Un cîntec de masă cu un accentuat ritm de marş este melodia *Porţile de aur* [8], pe versuri de Al. Andriţoiu. Melodia, caracteristică pentru un cîntec de masă în formă de marş, este creată pentru ansambluri mari corale în cinstea zilei de 23 August 1964, compozitorul menţionînd pe manuscrisul celei de-a doua versiuni: « Iubiţilor mei cîntăreţi din regiunea Hunedoara. Să-l cînte sănătoşi ». În refren, modulaţiile pasagere din si bemol major în re bemol major, do minor dau o culoare aparte acestui bine proporţionat cîntec patriotic.



Porţile de aur

Cîntecul patriotic *Frumoasă e viaţa* [9], pe versuri de Maria Banuş, este un exemplu tipic de cîntec de masă, prin ritmica de marş şi printr-o tendinţă de simplitate în exprimare. Vocile sînt conduse pe linia tradiţională a cîntecelor de masă, cu intervale uşor de intonat. În refren, melodia apare armonizată, cu un reazim clar tonal, ceea ce conferă acestui cor un caracter luminos.

[5] Idem, *Din temelii noi te-am clădit*. Cor mixt pe 4 voci. Versuri de D. Corbea, Bucureşti, 1959, p. 5.

[6] Idem, *Cîntă marile furnale*. Cor bărbătesc pe 4 şi pe 2 voci. Versuri de Theodor Bratu, Bucureşti, 1959, p. 3 şi în *Cîntăm viaţa nouă a satului*, cîntece pentru 2 sau 3 voci egale, Bucureşti, 1963, p. 10.

[7] Idem, *Republică, lumină vie*. Cor mixt. Versuri de Ştefan Tita, în *Slăvită fii Republică. Cîntece de masă*, Bucureşti, 1962, p. 2—5.

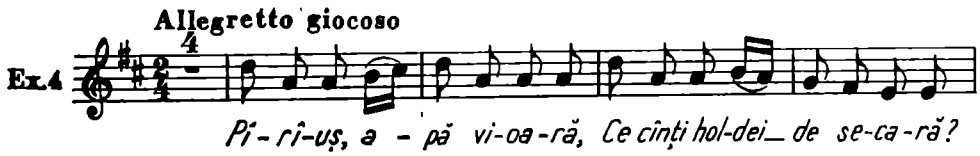
[8] Idem, *Porţile de aur*. Cor mixt. Versuri de Al. Andriţoiu, în *Porţile de aur. Cîntece de masă*, Bucureşti, 1966, p. 14.

[9] Idem, *Frumoasă e viaţa*. Cor mixt. Versuri de Maria Banuş, Bucureşti, 1953, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cea de-a doua tendinţă valorifică filonul folcloric. Aceste va străbate şi în cîntecele sale de masă, împrumutîndu-le infinitele sale valenţe muzicale.

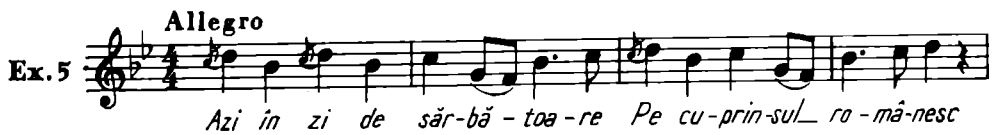
Remarcabil este cîntecul *Pîrîuş, apă vioară* [10], pe versuri de Cicerone Theodorescu. O melodie vioaie de joc popular « Allegretto giocoso », este brodată pe un fundal armonic interesant, format din două planuri: un dialog polifonic între voci cu contraste ritmice care se suprapun peste o pedală de cvintă goală, un « ostinato » imprimînd cîntecului un caracter dansant. În refren, melodia populară este amplificată polifonic, creîndu-se o ţesătură densă, într-o creştere tensională a discursului muzical.



Pîrîuş, apă vioară

Un cîntec de masă caracteristic este şi corul mixt *Partidului îi sînt dator* [11], pe versuri de Ion Bănuţă, cu o melodie de inspiraţie folclorică, tratată cu armonii subtile modale cu cadenţări de cvartă şi cvintă goală. Alternările vocilor bărbăteşti cu cele feminine apar în secţiunea a doua şi dau un colorit sugestiv piesei. Caracteristica acestui cor constă în desfăşurarea melodiei într-o alternanţă a vocilor cu mers de unison şi ramificarea lor în răspunsuri polifonice.

La fel de realizate sînt şi corurile patriotice pentru copii. Un exemplu elocvent îl prezintă corul pe două voci intitulat *Urare Republicii* [12], pe versuri de Th. Bratu, creat în stilul jocurilor populare. În scriitura corală preia rezolvările cîntecului popular. Astfel găsim: cadenţă pe treapta a VII-a naturală şi perechile de optimi legate pe o singură silabă în mers treptat. Simplitatea scriiturii nu conduce însă nici un moment la un simplism muzical. Se observă o vădită intenţie de restrîngere a mijloacelor de exprimare folosite spre a face din lucrările acestea, coruri pe măsura posibilităţilor copiilor.



Urare Republicii

O melodică asemănătoare cu cea precedentă conţine şi marşul patriotic *Bun sosit* [13], pe versuri de Păuna Răzvan, creat cu ocazia Festivalului mondial al tineretului din primăvara anului 1953. Acest cor patriotic se reazimă mai ales pe o ritmică de marş, fiind tratat mai amplificat prin variaţii polifonice în acompaniament. Partea mediană a cîntecului este un izbutit exemplu de polifonie vocală la 4 voci.

Muzica din cîntecul de masă *Raza dimineţii* [14], pe versuri de Ion Bănuţă, este dinamică şi optimistă. Brodată pe o melodie populară de joc, cîntecul este prelucrat polifonic, melodia trecînd prin toate vocile, în stil imitativ. Folosirea unor pedale, prin utilizarea

[10] Idem, *Pîrîuş, apă vioară*. Cor mixt. Versuri de Cicerone Theodorescu, Bucureşti, 1960, p. 3.

[11] Idem, *Partidului îi sînt dator*. Cor mixt. Versuri de Ion Bănuţă, Bucureşti, 1963, p. 2.

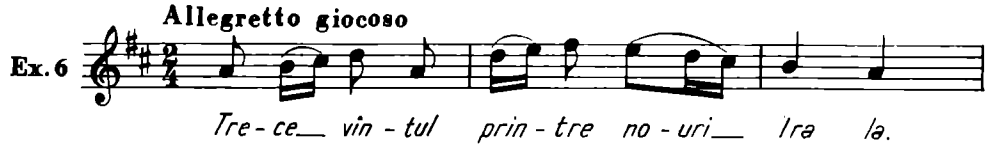
[12] Idem, *Urare Republicii*. Cor pe două voci egale. Versuri de Theodor Bratu, în *Te iubim tinereţe. Cîntece pentru pioneri şi şcolari*, Bucureşti, 1962, p. 41.

[13] Idem, *Bun sosit*. Cor mixt. Versuri de Păuna Răzvan, în *Săteanca*, 1953, nr. 7 şi în *Urzica*, 1953, nr. 8.

[14] Idem, *Raza dimineţii*. Cor mixt. Versuri de Ion Bănuţă, în *Ţara mea înfloritoare. Cîntece de masă*, Bucureşti, 1964, p. 8—10.

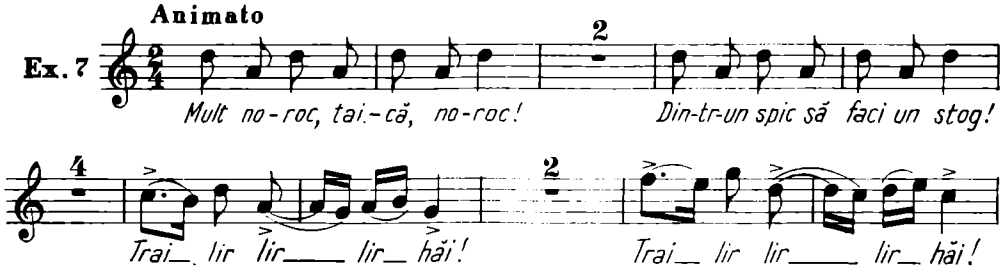
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

isonului numai în prima parte a corului, constituie un procedeu popular. Refrenul prezintă un constrast în tratarea armonică a vocilor, care se desfăşoară pe o linie simplă, imprimînd melodiei un sentiment de seninătate.



Raza dimineţii

În stil popular este creat şi corul bărbătesc *Urare* [15], pe versuri de Cicerone Theodorescu. Jocul foarte repede apare ca un dialog între vocile înalte şi cele grave de bărbaţi. Tempo-ul vioi este subliniat de pronunţate şi dese schimbări ale accentelor, caracteristice folclorului muzical românesc. În acest sens se relevă dinamica temei, rezultată din folosirea unor formule ritmice cu accente schimbate pe timpi slabi, care imprimă astfel un suflu proaspăt, împrumutat din vioiciunea şi farmecul melosului popular.



Urare

Din cîntecele de masă ale compozitorului putem desprinde în concluzie cîteva caracteristici esenţiale:

1. — Căutarea unei scrituri corale cît mai simple şi mai accesibile, atît în lucrările în care urmează linia tradiţională a scriiturii corale, cît şi în corurile în care străbate filonul folcloric.

2. — Introducerea unei tematici noi, determinate de marile prefaceri sociale. Compozitorul reflectă întotdeauna în creaţia sa contemporaneitatea.

3. — Utilizarea tehnicii polifonice (imitaţii, contrapunct liber, stil dialogat) pe care o îmbină cu măiestrie în scriitura sa cu tehnica omofonică.

4. — Folosirea unei mari varietăţi de ritmuri cu accente schimbate, pe care le preia din cîntecul popular.

Prin varietatea mijloacelor de expresie folosite în cîntecul de masă, Sabin Drăgoi îmbogăţeşte patrimoniul culturii noastre cu creaţii corale originale. De aceea poate fi considerat unul din marii călăuzitori ai dezvoltării creaţiei corale patriotice.

Cîntecul de masă a lui Sabin Drăgoi, de o simplitate şi expresivitate ajunse pînă la sinteze, urmărind linia corală tradiţională dar şi pe cea folclorică, a reflectat fidel şi cu sinceritate epoca noastră socialistă. A constituit în acelaşi timp un imbold şi un îndemn pentru creatorii care au urmat în genul coral patriotic creînd un număr considerabil de cîntece de masă ce au cunoscut o înflorire şi revitalizare fără precedent în ultimii ani.

[15] Idem, *Urare*. Cor bărbătesc din *Cantata Cununa*. Versuri de Cicerone Theodorescu, în *Coruri*, Bucureşti, 1967, p. 24—26.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA CRÉATION CHORALE DE MASSE DE SABIN V. DRĂGOI

RÉSUMÉ

L'œuvre chorale de Sabin Drăgoi qui marque la dernière période de l'activité créatrice du compositeur — après 1944 —, se distingue par un considérable nombre de chansons de masse, chansons patriotiques par excellence.

Ces chansons, d'une simplicité et d'une force d'expression qui touchent à la synthèse, ne se départissent pas de la ligne traditionnelle, autant que folklorique, de la musique roumaine, en reflétant par ailleurs, fidèlement et avec sincérité, l'époque socialiste.

Quelques caractéristiques essentielles se détachent de l'analyse des matériaux musicaux présentés:

1. Recherche d'une écriture chorale aussi simple et accessible que possible, non seulement dans les ouvrages qui continuent la ligne traditionnelle de l'écriture chorale, mais aussi dans ceux où pénètre le filon folklorique.

2. Introduction de thèmes nouveaux déterminés par les grandes transformations d'ordre social, le compositeur réussissant à rendre dans son œuvre l'esprit de son époque.

3. Emploi de la technique polyphonique (imitations, contrepoint libre, style dialogué) qu'avec maîtrise il combine avec la technique homophonique.

4. Utilisation d'une grande variété de rythmes aux accents posés différemment, qu'il emprunte à la chanson populaire roumaine.

Pour avoir enrichi le patrimoine de la culture roumaine par des créations chorales originales, Sabin Drăgoi peut être, à juste titre, considéré comme l'un des grands maîtres de l'école chorale nationale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOI IPOSTAZE ALE CVARTEI MĂRITE ÎN SPAŢIUL SONOR CROMATIC (I)

de OVIDIU MANOLE

În evoluţia muzicii secolului XX, modalitatea serială a apărut, la un moment dat, ca singura teoretizare a spaţiului sonor cromatic, de unde o cvasi acceptată confuzie între serialism şi dodecafonie. Atribuind, însă, sistemului sonor dodecafonic adevăratele sale dimensiuni, ne propunem să demonstrăm posibilitatea unor noi prospecţiuni ale acestui spaţiu, utilizînd virtuţile acelui excelent instrument de explorare, care s-a dovedit a fi cvarta mărită. O anume particularitate a cîntului popular românesc, din zona Carpaţilor Occidentali, constituie germenele acestor căutări teoretice, ceea ce explică rolul fundamental pe care-l acordăm controlului auditiv, cu alte cuvinte, originea vocală a noilor procedee componistice. Revendicarea unei asemenea trăsături specifice faţă de practica serială este esenţială.

Reproducem, în cele ce urmează, largi extrase din lucrarea noastră în manuscris *Criterii de compoziţie cu cvarte mărite*, alcătuită din patru capitole: Criterii istorice, Criterii orizontale, Criterii verticale, Criterii estetice [1].

I. Nici unul dintre elementele muzicii nu a exercitat atîta fascinaţie, nu a stîrnit atîta controversă, atîta ură sau admiraţie; nici unul nu a fost personificat, suspectat, excomunicat, pentru a fi, apoi, reintrodus pe uşa de serviciu a edificiului sonor — ca acel interval, numit de magistrii evului mediu « diabolus in musica ».

Se pare că nu atît dificultatea de a intona cvarta mărită, cît, mai degrabă, o anume duritate era insuportabilă puriştilor medievali, pînă într-acolo că — nemulţumiţi a-l pune în afara legii — au hotărît decapitarea lui, găsind modalitatea de a-i şterge urmele. Şi, astfel, intervalul fa-si devine, pentru multă vreme, fa-si bemol, aşa cum îl găsim în stilul sever al artei corale palestriniene. Nimeni nu şi-a dat seama că această creatură a infernului, aşa ciuntită cum era, nu avea să înceteze a săpa temelia concepţiei modale, sub semnul implacabilei vendetta.

Si bemol, suveran, aduce cu sine pierderea semnificaţiei unor moduri, al căror proces de unificare precipită cristalizarea concepţiei tonale.

Cu timpul, muzicienii au început să guste din nou voluptatea fructului oprit şi, reacreditat cu încetul, intervalul « devine, în cele din urmă, copilul răsfăţat al armoniei » [2], fără a se lăsa cu totul dezvelit de mantia sa de ciudăţenie. Aşa se explică de ce Paul Hinde-

[1] Cînd J. J. Fux făcea să apară în 1725 celebrul său tratat *Gradus ad Parnassum*, Palestrina — a cărui operă e luată model de studiu — murise de 131 de ani, iar Bach publicase deja prima parte a *Clavecinului bine temperat*. Dar, chiar în epoca sa, Palestrina putea fi privit cu condescendenţă de un Gesualdo da Venosa. Ne întrebăm deci asupra oportunităţii unei lucrări teoretice în raport cu decalajul faţă de creaţia propriu-zisă şi nu e greu de înţeles amărăciunea cu care Fux scrie în prefaţa cărţii sale: «... din partea mea, facă fiecare cum îl taie capul ».

[2] Paul Hindemith, *Iniţiere în compoziţie*, Bucureşti, 1967, p. 95.

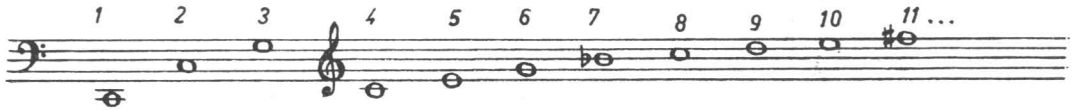
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mith poate scrie, în anul 1937, cele ce urmează: « Chiar dacă la un astfel de interval ipocrit, neclar și impertinent totodată ‹sic!›, nu se poate stabili nici unul din sunetele sale drept fundamentale (datorită atît impresiei sonore cît și componentei acustice), nu este, însă, mai puțin adevărat că sîntem nevoiți a decide — cel puțin de la caz la caz și cu scopul de a-l mînui — care din sunete este mai important. Intervalul în sine, în ipocrizia lui, nu ne trădează nimic în privința acestei importanțe; sîntem nevoiți să ne adresăm ambianței sale »[3].

Regăsirea paradisului e suficient justificată de lunga penitență în purgatoriul muzicii medievale și vom vedea, așadar, dacă beatificarea sa nu impune cumva și un nume nou: « Angelus in musica ».

GENEZA ȘI EVOLUȚIA INTERVALULUI DE CVARTĂ MĂRITĂ

1. Originea intervalului de cvartă mărită trebuie căutată în însăși rezonanța naturală a corpurilor sonore, adică în șirul de armonice al unui sunet fundamental. De exemplu, sunetul *do*:

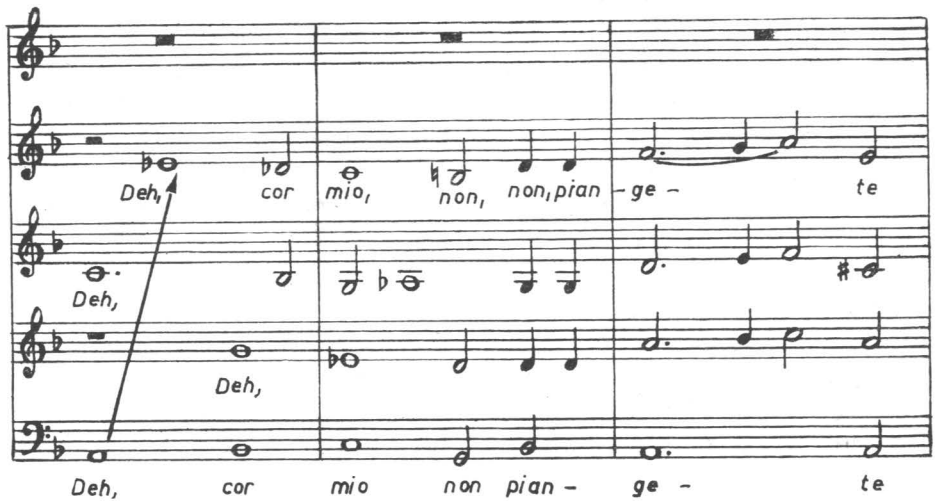


Armonica 11 reprezintă aproape exact sunetul fa diez și la acest lucru se referă, desigur, Olivier Messiaen cînd spune: « amintim că o ureche foarte fină percepe în mod net un fa diez în rezonanța naturală a unui do grav »[4].

2. Leagănul intervalului fa-si, si-fa îl constituie vechile moduri eline, între care remarcabilul *mixolidian* — « considerat de Platon și Aristotel ca unul din cei mai vechi aliați ai modului principal. El avea drept de a fi citat încă de mult; Eschil l-a întrebuințat cu plăcere »[5].

Pentru vechii greci, intervalul de cvartă mărită-cvintă micșorată nu făcea obiectul unei atenții speciale și, ne asigură Maurice Emmanuel, era cîntat « cu aceeași plăcere, de nu cumva cu aceeași ușurință ca și consonanțele imperfecte »[6].

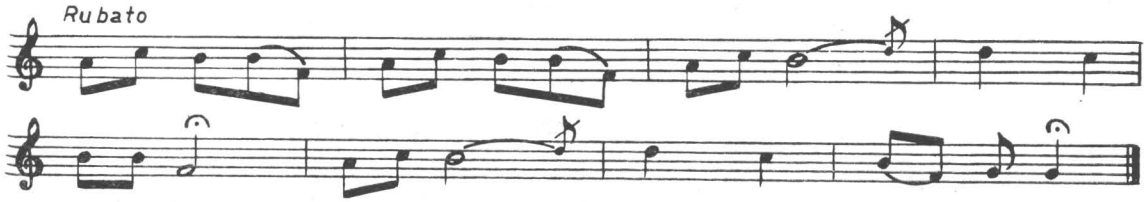
Abținerea de la folosirea intervalului de cvartă mărită pare generală în epoca cîntului gregorian ca și a artei corale palestriniene. Totuși, acel rebel al diatoniei albe, Gesualdo da Venosa, precursor al sistemului cromatic contemporan, nu putea scăpa prilejul de a ne oferi un rar exemplu de imitație la cvinta micșorată, în madrigalul său « Correte, amanti, a prova »[7]:



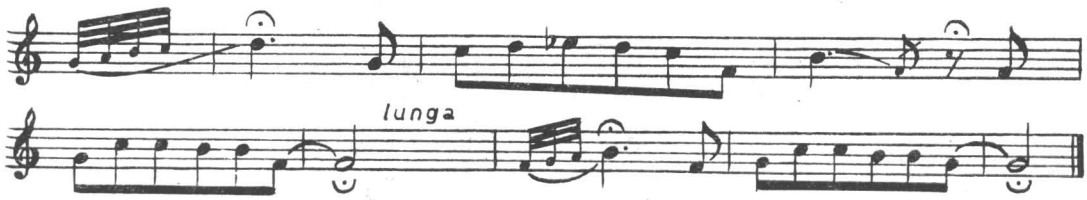
[3] *Ibidem*, p. 96.
[4] Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944, p. 23.
[5] Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, Paris, 1928, p. 99, 535.
[6] *Ibidem*.
[7] *Cartea a cincea a Madrigalelor la 5 voci*, editată de W. Weissmann, Ugrino-Verlag, Hamburg, 1957/1962, după ediția în formă de partitură a lui S. Molinaro, 1613. Exemplul citat de Max Eisikovits, *Polifonia vocală a Renașterii*, București, 1966, p. 365.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

3. Izgonită din cadrul muzicii culte, cvarta mărită subzistă în cîntecele populare, care păstrează în construcţia lor reziduuri ale modurilor antice. Cîntecele românești din zona Carpaţilor Occidentali, care au atras și atenţia lui Béla Bartók, sînt special indicate pentru a ilustra frecvenţa intervalului fa-si.



Culegerea Béla Bartók, nr. 123 [8].



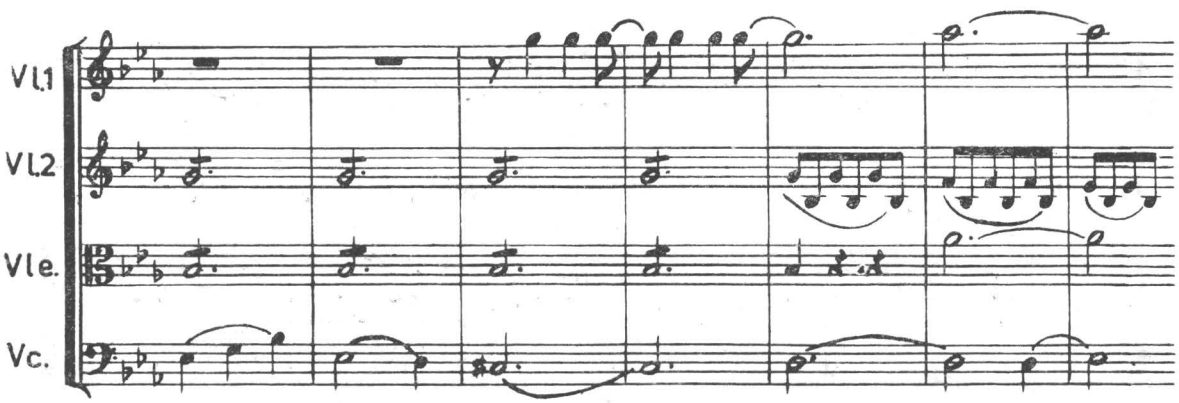
Culegerea Béla Bartók, nr. 63 [9].

În exemplele citate mai sus, ca și în toate aceste cîntece, intervalul si-fa apare descendent și totdeauna precedat de un semiton conjunctiv, foarte important din punct de vedere al autoreglării intonaţiei. Nota do care precede intervalul de cvartă mărită este, deci, o notă de sprijin a intonaţiei. În al doilea cîntec, cvarta mărită fa-si este aparent ascendentă, deoarece nota de sprijin do e auzită înainte. Se observă și funcţia cadenţială atribuită acestui interval, puternic reliefată la semifrază, așa zicînd.

4. De la Palestrina, proscrierea intervalului de cvartă mărită s-a transmis prin J.J. Fux generaţiilor de teoreticieni care vor fi predat învăţămîntul muzical. Ne referim, în special, la stilul vocal. Dezvoltarea muzicii instrumentale păstrează oarecum regula ca un criteriu orizontal, în timp ce de pe plan vertical depășirea ei e mai evidentă.

Odată cu cristalizarea concepţiei tonale, intervalul de cvartă mărită-cvintă micșorată capătă o poziţie bine determinată pe treptele gamei, precum și o necesitate imperioasă de rezolvare pe sextă sau terţă. În acest fel pierde orice fel de stabilitate și treptele sale devin de o mobilitate extremă. Paul Hindemith conchide: « Teoria muzicii se află într-o continuă dispută cu « diabolus in musica » și-l tratează cu o ciudată dragoste, pătrunsă de ură ». Chiar dacă « în cele din urmă el devine copilul răsfăţat al armoniei,/ . . . / el rămîne un diavol civilizat — acel „spirit de veșnică negaţie" » [10].

5. Beethoven ne oferă în *Simfonia a III-a* — imediat la începutul primei părţi — o senzaţie specifică de cvartă mărită-cvintă micșorată:



Ludwig van Beethoven, *Simfonia a III-a*, Ernst Eulenburg, Leipzig.

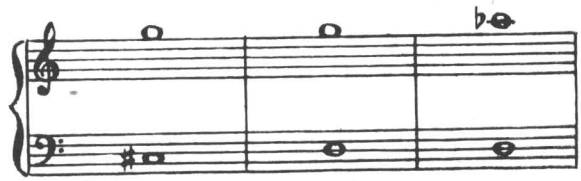
[8] Béla Bartók, *Cîntece populare românești din Comitatul Bihor*, Librăria Socec & Comp., București, 1913, nr. 123, p. 107 (localitatea Beiuș), textul în limba română.

[9] *Ibidem*, nr. 63, p. 49 (localitatea Criștior).

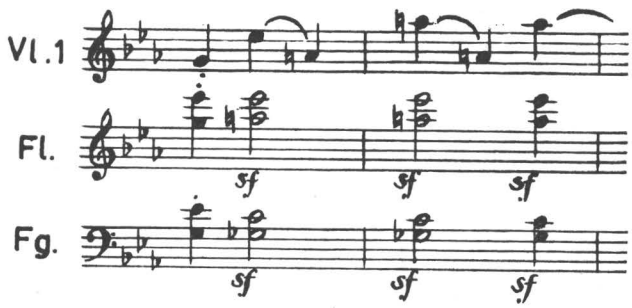
[10] Paul Hindemith, *op. cit.*, p. 95—96.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bineînțeles, e vorba de un acord micșorat, dar faptul că Beethoven insistă asupra intervalului în cauză, plasînd la vocile extreme o succesiune ca aceasta, nu lasă dubiu asupra efectului dramatic urmărit:

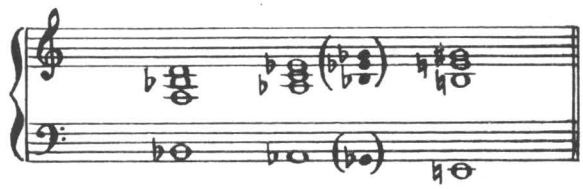


Intenția compozitorului e vădită și în conducerea diferitelor partide, subliniind intervalul prin sforzando:

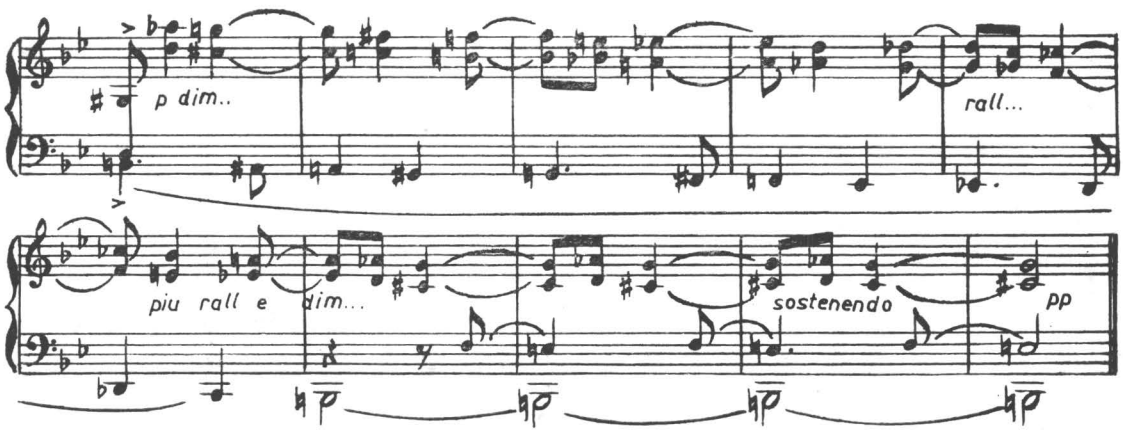


Ludwig van Beethoven, *Simfonia a III-a*, ed. citată.

Opera *Tosca* de Giacomo Puccini este o adevărată baie de intervale de cvartă mărită-cvintă micșorată, din care rezultă însăși dramaturgia operei [11]:



— Formidabila sonoritate degajată de celebrul motiv al lui Scarpia, cu care se deschide opera, se bazează pe un efect orizontal de triton. Acordul punctat, care întregește scara tritonică, lipsește la început, dar pe parcursul lucrării succesiunea apare completă.
— În fine, o linie descendentă de cvarte mărite-cvinte micșorate elocventă:



[11] Exemple citate din *Tosca* de G. Puccini, Riduzione per Pianoforte solo. G. Ricordi & c. editori-stampatori, Milano, 1899.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

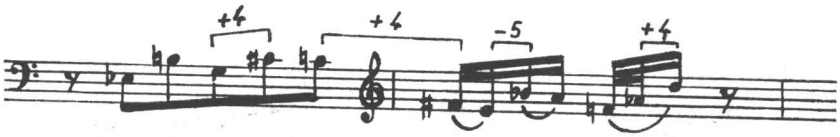
De o impecabilă scriitură, pasajul de cvarte mărite-cvinte micșorate, izolat de linia cromatică a basului, constituie un prim exemplu de ceea ce vom numi tehnica componistică cu cvarte mărite.

6. Ajungem la muzica secolului nostru. Cu anticipație, cunoscutul motiv din *L'Après midi d'un faune*, înscris de Debussy în limitele unei cvarte mărite,

o curiozitate pentru acel an, 1893.

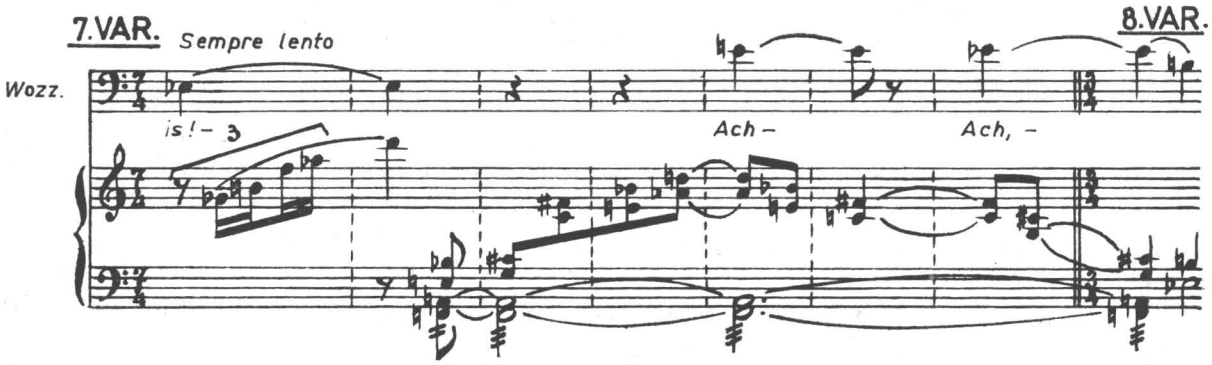
O largă utilizare a intervalului de cvartă mărită-cvintă micșorată o vedem abia în lucrările compozitorilor dodecafoniști, care, sesizîndu-i virtuțile, par a nu fi remarcat capacitatea sa de structurare a spațiului cromatic, după legi proprii.

— În dodecafonia preserială găsim în opera *Wozzeck* de Alban Berg următoarea temă (care nu se numește, încă, serie):



Wozzech, act I, scena 4[12].

Și mai sugestivă apare structurarea verticală a temei, în variațiunea a 7-a a aceleiași scene 4 (această scenă e de fapt o Passacalie cu 21 de variațiuni) [13]:

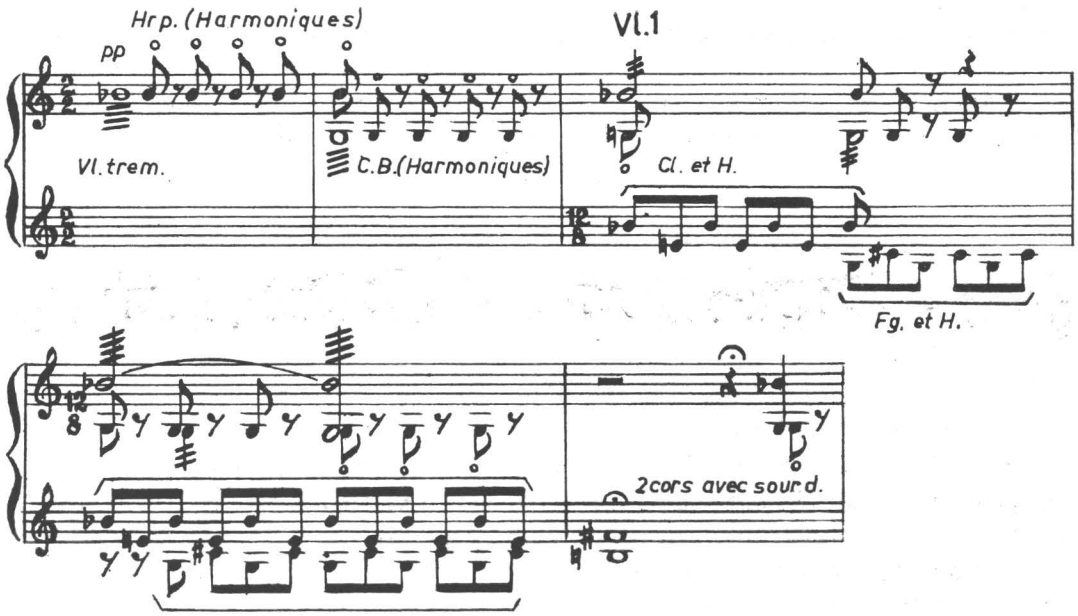


— Dodecafonia serială ne oferă cazul cel mai tipic: *Variațiunile pentru orchestră, op. 31*, de Arnold Schönberg, în același timp operă reprezentativă a serialismului clasic, ca metodă de compoziție. Din primele măsuri, intervalul cvartă mărită-cvintă micșorată se anunță ca fundament al lucrării:

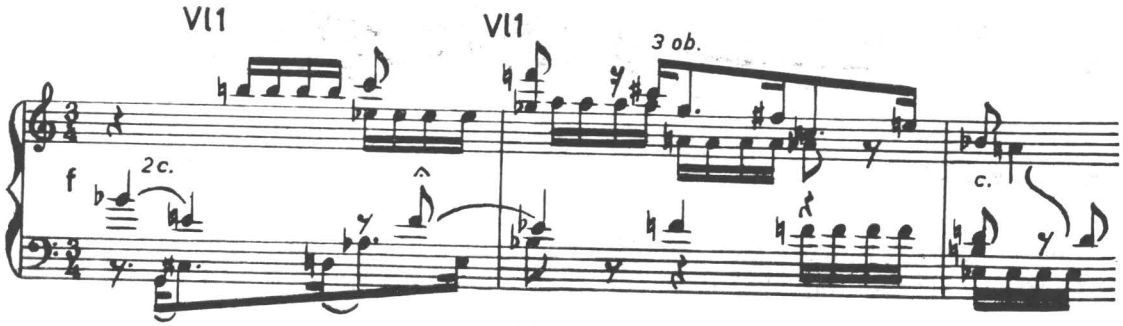
[12] Exemplu citat de Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, Milano, 1958, p. 33.

[13] *Ibidem*, p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Și mai departe, măsurile 106, 107 [14]:



Analizînd ultimul fragment, René Leibowitz scrie: « Acest rol primordial va fi asumat de un contrasubiect nou care se aude — în prima măsură — în registrul grav (măsura 106 — *n.n.*). El are o alură marțială, energică, creată prin ritmul său decis și regulat și prin constituția melodică fondată, în mod principal, pe intervalul de *triton (subl. autorului)*. Noi știm ce loc important ocupă acest interval în structura melodică și armonică a lucrării pe care o studiem. Seria de douăsprezece sunete debutează cu acest interval; l-am văzut lucrînd cu putere în Introducere, în acordurile de septimă micșorată din prima variațiune și, de o factură generală, în alegerea formelor întrebuințate pînă aici. Să nu uităm nici faptul că chiar acest interval de triton conferă culoarea lor particulară motivelor x și x'. E normal deci de a-l vedea pe Schönberg construind un contrasubiect important aproape exclusiv pe acest interval » [15].

Mai cităm partida flautelor 2,3 în măsurile 250, 251, despre care René Leibowitz scrie textual: « Tremolourile flautelor, în registrul mijlociu, expun în mod principal intervalul de triton, atît de caracteristic pentru întreaga operă » [16]:

[17]

[14] Ambele exemple după René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, 1949, p. 120 și 150.
[15] R. Leibowitz, *op. cit.*, p. 151.
[16] *Ibidem*, p. 183.
[17] *Ibidem*, p. 182.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Se remarcă din acest șir de exemple rolul intervalului de cvartă mărită-cvintă micșorată de-a lungul timpului și, în special, utilizarea sa în muzica modernă. Este interesant cît de mult se apropie Schönberg, în *Variațiunile pentru orchestră, op.* 31, de esența problemei pe care o tratăm, ca apoi, lăsîndu-se furat de diferitele ipostaze ale seriei sale — pe care le urmărește de la un capăt la altul al lucrării — să lase neobservată posibilitatea unor legi aparte, de structură dodecafonică. Oricum, aceste *Variațiuni* ne oferă proba unei geniale descoperiri, de care — așa cum se întîmplă — autorul ei a fost conștient pînă la un punct: *excepționala sursă de energie sonoră a intervalului cvartă mărită-cvintă micșorată. Spațiul sonor cromatic.*

7. Se admite, încă de multă vreme, ca definitiv instaurată realitatea cromatică a muzicii secolului nostru. În felul acesta, spațiul sonor a primit o nouă dimensiune, avînd la bază gama temperată a celor douăsprezece sunete. Se poate vorbi, așadar, de un nou mod de a gîndi, *gîndirea cromatică*, totdeauna opus gîndirii diatonice și, după cum afirmă unii teoreticieni radicali, nici nu se mai concepe altă muzică în afara acestei noi forme de gîndire. Adepții dodecafoniei sînt, fără îndoială, primii vizați, dar și compozitori ca Bartók, Janáček, Enescu, Stravinski în anumite perioade, — trebuie situați în aceeași sferă de influență pe o parcelă, definită de muzicologul Gheorghe Firca cu termenul paradoxal de *cromatism diatonic* [18].

Chiar dacă realitatea cromatică a muzicii îmbracă diferite chipuri, materialul sonor este furnizat de aceeași gamă cromatică temperată. Atingem acum acel punct sensibil al muzicienilor tuturor timpurilor de la Bach încoace, care consideră temperarea o binecuvîntare sau un blestem. Oricum ar fi însă, împărțirea octavei în 12 părți egale este o corecție științifică necesară, pe care urechea s-a resemnat să o accepte și se pare că a fost îndeajuns răsplătită de muzica unui Bach, Mozart, Beethoven...

Trei maeștri, fondatori de teorii muzicale, revendică, fiecare în felul său, spațiul cromatic al celor douăsprezece sunete. Le dăm cuvîntul pentru a-și defini metoda.

Arnold Schönberg: «Metodă de a compune cu 12 sunete care nu sînt înrudite între ele. Ea constă, în primul rînd, în folosirea neîncetată a unei serii de 12 sunete diferite. Aceasta înseamnă, evident, că nici un sunet nu este repetat în sînul seriei și că aceasta *utilizează toate sunetele gamei cromatice (subl. n.)*, deși într-o ordine diferită de cea a acestei game» [19].

Paul Hindemith: «Este de aceea uluitor faptul că tocmai în domeniul diviziunii spațiale, mai sus descrise, a fost realizată una din cele mai geniale invenții ale spiritului omenesc: *gama noastră cromatică uniform temperată (subl. n.)*, uzuală la actualele instrumente de claviatură. Dar și ea constituie, în mod fatal, o soluție de compromis; însă este un compromis de felul acelora care au impus cîndva, în viața economică, circulația banilor în locul trocului. Moneda divizionară muzicală, acea serie de 12 semitonuri ale gamei uniform temperate a devenit mijlocul universal de comunicare al muzicianului» [20].

Olivier Messiaen: «Teoria modurilor cu transpoziții limitate, bazate pe sistemul nostru cromatic actual — *sistemul temperat cu* 12 *sunete ... ((subl. n.)*» [21].

Dacă pentru Schönberg și Messiaen originea gamei cromatice nu constituie o problemă aparte, pentru Hindemith este important a stabili treptele gamei cromatice pe baza rezonanței naturale a sunetelor. Așa cum o face în tratatul menționat mai sus, unde calculele sale «sînt menite să demonstreze că gama cromatică se poate deduce la fel de bine

[18] Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București, 1966. În această lucrare, autorul ei urmărește închegarea unui proces de gîndire cromatică cu permanente inflexiuni diatonice, fundamentat în operele compozitorilor aparținînd școlilor naționale din secolul XX, ca urmare firească a evoluției concepției tonale. Cu alte cuvinte, cromatismul diatonic este de origine modală și nu provine din perimarea tonalului major-minor, precum dodecafonia serială.

[19] *Komposition mit zwölf Tönen*, p. 461.

[20] *Inițiere în compoziție*, p. 39.

[21] *Technique de mon langage musical*, p. 51.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și din seria armonicelor, că datorită folosirii exhaustive a celor mai clare relaţii ale armonicelor, această gamă cromatică se poate referi la argumente cu mult mai logice; în sfîrșit, că ea se dovedește a fi cea mai firească gamă dintre toate și cea mai adecvată, totodată, practicii melodico-armonice » [22].

Cercetări recente, urmînd cu totul alte căi, par a îndreptăţi ideea unei game cromatice naturale, obiective. Ne referim la studiul *Rolul ideii simetriei în geneza sistemelor muzicale* [23], în care Nicolae Szalay deduce gama cromatică prin metoda secţiunii de aur. După cum se știe, există o contradicţie între legile acustice de producere a sunetelor și legile biologice de percepere a acestora. Se pare că « sectio aurea » reprezintă metoda de conciliere a celor două legi aparent incompatibile. Cităm din acest articol: « Într-un caz ideal, în urma unui șir întreg de secţiuni de aur, am putea ajunge la un sistem cromatic temperat, perceput auditiv cu distanţe egale de semitonuri, existent însă în lumea vibraţiilor acustice, sub forma unui șir logaritmic, unde distanţele cresc potenţial pe măsura îndepărtării de la sunetul de bază ». Și în alt loc: « Se poate presupune astfel că temperajul nu este un compromis între cerinţele acusticii și a sistemului de 12 sunete, ci este o necesitate obiectivă, dictată de anumite legităţi obiective de ordin extra-acustic ».

Și ca să venim direct la obiectul studiului nostru: « Am mai putea adăuga că în urma secţionării aurii a diferenţei de vibraţii între două sunete dispuse la octavă, obţinem o cvartă mărită-cvintă micșorată, cu o deviere de + 3,08 Hz faţă de corespondentul acustic, ceea ce reprezintă o eroare de + 0,55% ». Aproximaţie surprinzătoare, care dă de gîndit.

Astăzi, cînd orchestrele temperează, cîntăreţii temperează, abia ne mai amintim acel suspin cu care muzicologul francez Maurice Emmanuel cedează irezistibilei practici: « Tempérons donc ! » [24]

O NOŢIUNE COMUNĂ A INTERVALULUI CVARTĂ MĂRITĂ-CVINTĂ MICȘORATĂ

8. Intervalul de cvartă mărită — în afara apelativului, nu prea măgulitor « diabolus in musica » — este cunoscut sub numele de triton, care ar fi satisfăcător, dacă nu s-ar pune și problema cvintei micșorate. După cum se știe, în sistemul cromatic cu sunete temperate există o echivalenţă auditivă între cele două intervale, diferenţa fiind de ordin vizual, adică de notaţie.

Cvarta mărită și cvinta micșorată sînt creaţii ale concepţiei tonale, care le încarcă cu instabilitate, prezumînd rezolvarea prin însăși denumirea lor. Nici propunerile lui Gevaert « cvartă falsă » și « cvintă falsă » nu schimbă situaţia.

Paul Hindemith, pentru care aceste intervale « dure » reprezintă o obsesie teoretică, recunoaște: « La drept vorbind, denumirea de triton este improprie cvintei micșorate »; dar judecînd enarmonic o acceptă totuși: « nu ezităm a cuprinde sub denumirea de triton atît cvarta mărită cît și cvinta micșorată » [25]. Influenţa tonală este încă puternică în gîndirea sa.

În momentul în care conferim, însă, intervalului de cvartă mărită-cvintă micșorată un rol esenţial în organizarea spaţiului cromatic, acesta devine un element de sine stătător și, astfel, eliberat de cătușele major-minorului, se poate integra, în mod real, concepţiei atonale. Cum, însă, nici unul dintre termenii existenţi nu mai convine unei atare emancipări, vom prefera — atît pentru intervalul de cvartă mărită, cît și pentru cel de cvintă micșorată — denumirea de *semi-octavă* [26], cifrată cu 8/2, pe care o acceptăm aproape exclusiv pentru restul expunerii noastre. O nouă dimensiune se impune dintr-o dată spiritului creator.

[22] *Ibidem*, p. 59.

[23] Nicolae Szalay, *Rolul ideii simetriei în geneza sistemelor muzicale*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Cluj, 1968.

[24] M. Emmanuel, *op. cit.*, p. 531.

[25] P. Hindemith, *op. cit.*, p. 93.

[26] Evident, în cazul împărţirii unui interval de vibraţie dublă în 12 părţi egale, însăși denumirea de octavă apare perimată, fiind mai logică dodecada. În cadrul unui veritabil sistem cromatic, chiar accidenţii constituie un impediment, cu alte cuvinte s-ar pune problema unor noi denumiri a celor 12 sunete și în consecinţă a modificării notaţiei pe portativul cu 5 linii. O complicaţie extremă, discutabilă din punct de vedere al oportunităţii. Nu e mai puţin adevărat că numai astfel s-ar obţine totala emancipare a sunetelor de care ne servim și care nu mai sînt, de multă vreme, șapte la număr.

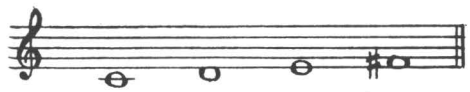
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Precizăm, imediat, că acordăm semi-octavei, deopotrivă sensul orizontal și cel vertical, scrierea ei putînd apărea diferit doar din motivele pe care le reclamă, uneori, ortografia.

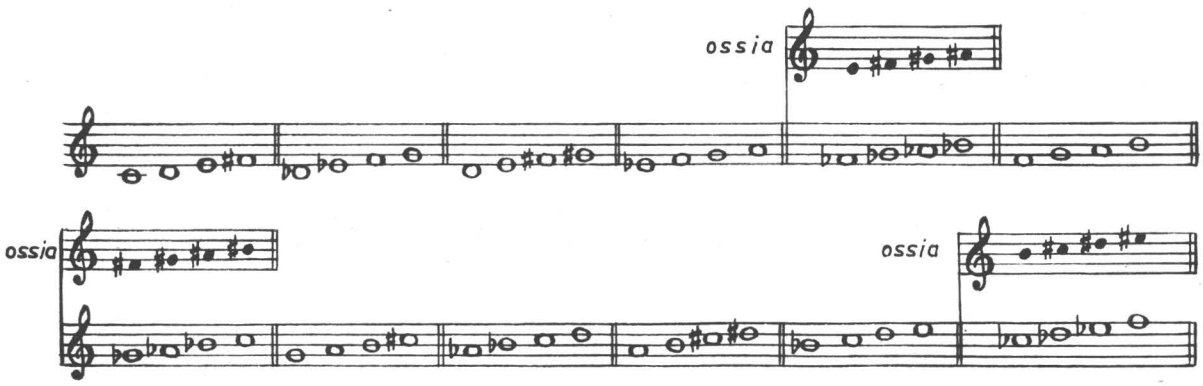
II. Oricum am încerca să definim melodia — savant: « vocea superioară a polifoniei »; scolastic: « monodică, omofonă, polifonă »; empiric: « un șir de note pe orizontală », laudativ: « un dar divin »; pejorativ: « forma de expresie cea mai primitivă » — , nu facem altceva decît a eluda trăsătura esențială a noțiunii și, după secole de rătăciri, pentru a-i restabili sensul, e bine să reluăm problema *ab initio*.

În înțelesul originar μελωδία înseamnă cîntarea unei fraze cadențate, cu alte cuvinte, legătura dintre melodie și vocea umană este indisolubilă la sursă. Cu toată evoluția, perfecționarea și rafinarea auzului muzical, trebuie că, în adîncul sufletului omenesc, a rămas nealterată relația sa cu emisiunea vocală. De aceea, în contact cu melodia, ființa noastră are, involuntar, două atitudini imperioase: una de absorbție și alta de redare a senzației sonore. Absența sau inhibarea lor nu vedem a fi adus vreun serviciu muzicii.

1. Scara tritonică este succesiunea diatonică a sunetelor în cadrul unei cvarte mărite. Ea cuprinde, deci, patru sunete la intervalul de ton:



Această scară reproduce, cu aproximație, zona armonicelor 8, 9, 10, 11, a rezonanței naturale a unui sunet fundamental. Ea se poate construi de 12 ori, pe trepte diferite [27]. Iată aceste transpoziții:



2. *Conexiunea prin sunet comun* a două scări tritonice readuce limitele octavei și restabilește de fapt gama hexatonică, care, după cum se știe, admite două transpoziții:

— *Conexiunea prin semiton conjunctiv* a două scări tritonice este caracteristică pentru tehnica componistică pe care o tratăm:

[27] Nu este un mod cu transpoziții limitate.

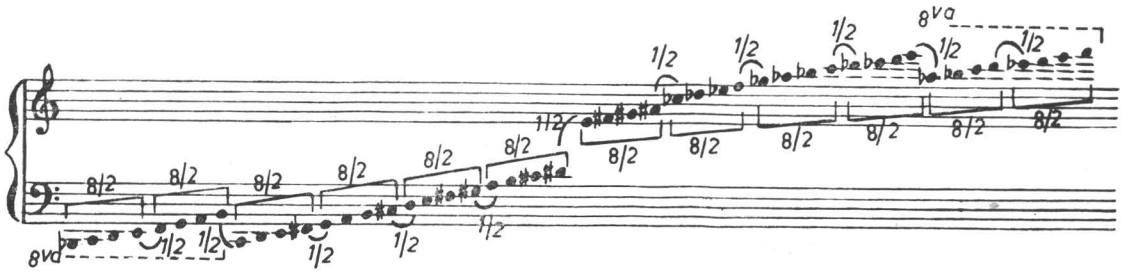
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Reţinînd capetele intervalelor şi eliminînd notele de prisos se obţin, astfel, un fel de moduri neoctaviante de formă semioctavă-semiton-semioctavă,,

care se înscriu în spaţiul unei octave mărite (sau al unei none mici echivalente):

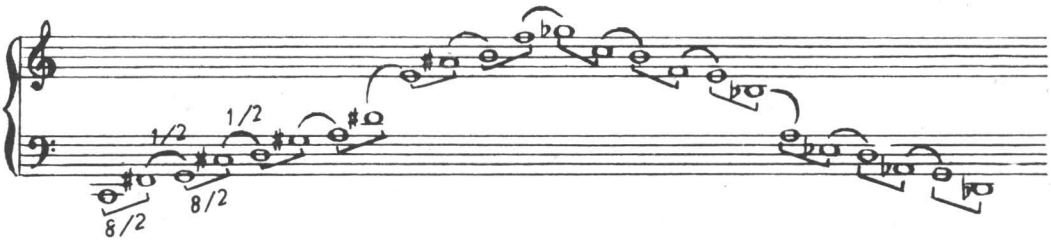
Aceste moduri admit numărul total de transpoziţii, adică 12.

Conexiunea prin semiton a tuturor celor 12 scări tritonice formează *sistemul tritonic*:

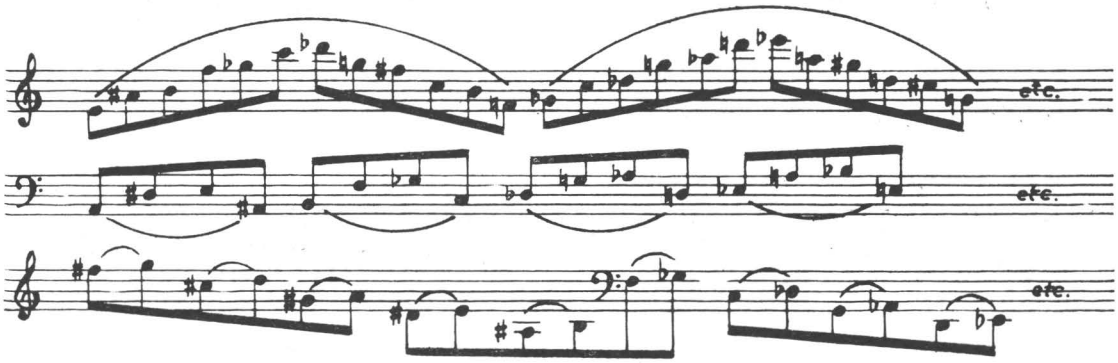


Sistemul tritonic, fiind un sistem tetracordal, admite analogia cu anticul systima ametabolon (sistemul imuabil), dar în cazul nostru extensia sa acoperă aproape întreg spaţiul sonor muzical.

Indiferent de sunetul de pornire, preluînd extremele scărilor ce alcătuiesc sistemul tritonic, obţinem sistemul *semioctavă-semiton*, care cuprinde, în acest caz, de două ori totalul cromatic:



Această « gamă » a semioctavelor juxtapuse la semiton este *perfect intonabilă* şi exprimă principiul de organizare orizontală, preconizat de noua tehnică. Evident, oricare sunet poate fi considerat iniţial. De asemenea, gama semioctavă-semiton poate fi întreruptă sau flexionată după dorinţă, fiind vorba de o linie orizontală din care se poate reţine fragmentul necesar. Iată cîteva exemple:



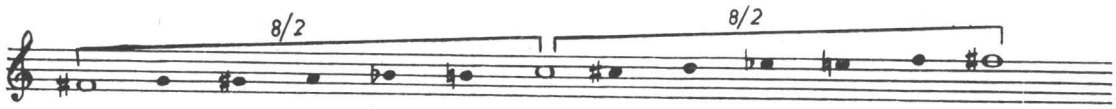
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aşa cum reiese din paragraful precedent, elementele melodice de care ne vom servi pentru a compune o linie orizontală sînt *semioctava şi semitonul*, intervale care corespund criteriului de cantabilitate şi exclud senzaţia diatonică. În plus, vom adăuga *octava*, din motive pe care le vom explica.

3. *Semioctava* este, bineînţeles, intervalul caracteristic. Am văzut că în rezonanţa naturală a unui sunet este auzit, cu oarecare aproximaţie, armonica 11, celălalt sunet constitutiv al intervalului, stabilindu-se astfel dependenţa faţă de sunetul fundamental:

După cum remarcă Messiaen [28], atracţia lui fa diez spre do impune, ca firească, tendinţa sa de rezolvare şi, implicit, sensul descendent al cvartei mărite. În ce priveşte intonaţia, semioctava descendentă este avantajată de sensul pantei naturale de rezolvare. Acest lucru este suficient demonstrat în cîntecele populare, pe care le-am reprodus în capitolul anterior (ca şi în altele), unde intervalul de cvartă mărită apare numai descendent.

Orice încercare de a ne depărta de un centru de atracţie implică un consum sporit de energie. Principiu valabil de la sfera gravitaţională a pămîntului pînă la sfera de atracţie a unui sunet. Din acest punct de vedere, intonarea ascendentă a semioctavei presupune maximum de efort şi faptul se explică prin depărtarea extremă dintre sunetele intervalului:



După atingerea sunetului extrem al intervalului, intonaţia se poate relaxa pe sunetul de pornire sau, fiind la limita gravitaţională, poate trece în sfera de atracţie a octavei sunetului iniţial:

Efortul de intonare cuprinde două faze: încordare şi relaxare. Trebuie, de asemenea, observat că acest efort vizează, deopotrivă, simţul auditiv şi emisiunea sonoră. În realitate este vorba de două eforturi intonaţionale: unul de reprezentare a înălţimii sunetului şi altul de emisie (producere) a sunetului, care pot acţiona separat sau asociat. Toate instrumentele muzicale, inclusiv aparatul vocal, pretind în execuţie ambele eforturi, cu excepţia instrumentelor cu sunete fixe (pianul).

Revenind la cazul nostru, remarcăm:

a) intonarea ascendentă a intervalului de semioctavă presupune, deopotrivă, încordarea simţului auditiv şi a aparatului de emisie;

b) rezolvarea sa are însă două posibilităţi: fie o rezolvare descendentă (do inferior), cu relaxare, atît auditivă, cît şi de emisie; fie o rezolvare ascendentă (do superior) cu relaxare auditivă, dar cu o oarecare încordare a aparatului de emisie (fig. 1). În aceste diagrame

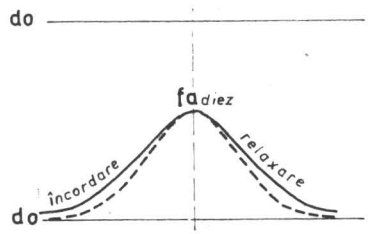
[28] « Acest fa diez este dotat cu o atracţie spre do care devine rezolvarea sa normală » (O. Messiaen, *op. cit.*, p. 23).

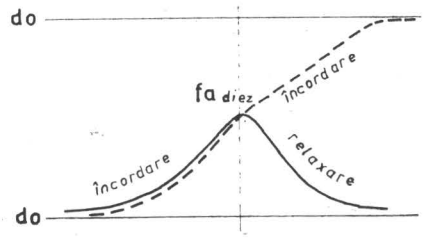
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

am reprezentat cu linie plină *efortul intonaţional de reprezentare* a sunetului (simţul auditiv) şi cu o linie întreruptă *efortul intonaţional de emisie* a sunetului (aparatul de emisie).

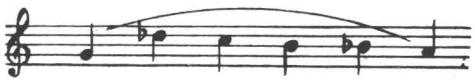
Ca urmare a acestor consideraţii vom utiliza curent ambele modalităţi de intonare (rezolvare) — ascendentă şi descendentă — a semioctavei.

4. *Semitonul* are pentru noi înţelesul unei diviziuni a gamei cromatice temperate; iar termeni ca: semiton diatonic, semiton cromatic, secunda mică, pierd din semnificaţie.





Vom păstra cifraţia 1/2 deşi mai corect ni se pare 1/12. În compunerea liniilor orizontale, semitonul joacă rol de liant, constituind lanţuri cromatice,



care din punct de vedere al legii atracţiei, determină panta fluxului melodic.

5. *Octava* este intervalul comun sistemului heptatonic şi dodecafonic, fiind singurul care admite o simetrie liniară, atît ca lege acustică, cît şi ca percepţie auditivă (dublarea numărului de vibraţii a unui sunet ne dă senzaţia auditivă mai înaltă a aceluiaşi sunet). Datorită acestei proprietăţi, octava poate aparţine unor sisteme sonore diferite.

Excluderea ei din tehnica serială, de teama senzaţiei tonale, a introdus noţiunea de « falsă relaţie de octavă ». René Leibowitz enunţă următoarele reguli prohibitive [29]:

a) un sunet emis de o voce oarecare nu trebuie să fie emis de aceeaşi voce într-un registru diferit, înainte ca această voce să fi completat derularea seriei, sau înainte ca ea să fi participat la derularea completă a seriei, sau, dacă vrem încă, înainte ca ea să fi terminat o frază în mod complet;
b) un sunet emis de o voce oarecare nu trebuie să fie emis de o altă voce într-un registru diferit înainte ca prima voce să fi rezolvat acest sunet, făcînd să se audă un alt sunet;
c) punctele cele mai înalte şi punctele cele mai grave ale registrului sonor folosit necesită, din acest punct de vedere, o atenţie specială.

E de la sine înţeles că dacă admitem principiul teoretic al falsei relaţiuni, nu mai poate fi vorba de întrebuinţarea octavelor instrumentale. »

Ne dăm seama de imensele dificultăţi pe care şi le-au asumat compozitorii serialişti, în tratarea lucrărilor lor vocale şi instrumentale, ceea ce şi explică, într-o oarecare măsură, evitarea anumitor genuri.

Dimpotrivă, Paul Hindemith scrie: « Chiar şi omul situat pe cea mai joasă treaptă de cultură va simţi — la perceperea intervalului de octavă — că sunetul de sus este reproducerea, la nivel acut, a celui de jos. Ca atare, în toate sistemele sonore cunoscute, gamele au cuprins — cu puţine excepţii — spaţiul octavei » [30].

În cadrul liniilor melodice pe care le preconizăm, octava va fi întrebuinţată ca interval de control şi de repaos al simţului auditiv.

[29] R. Leibowitz, *op. cit.*, p. 298.

[30] P. Hindemith, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Compoziţia cu semioctave oferă două modalităţi de organizare orizontală a materialului sonor:

— *o modalitate cromatică*, pe baza intervalelor selecţionate anterior (octava, semioctava, semitonul), tipică dodecafoniei, prin tratarea egală a celor 12 sunete;

— *o modalitate diatonică*, limitată de obicei la scările tritonice, analizate mai înainte, iar uneori prin extensie, incluzînd încă unul sau două sunete ale scării hexatonale.

Cele două modalităţi sînt complementare în aşa fel încît în compoziţia liberă trecerea de la linia cromatică la cea diatonică şi invers este recomandabilă pentru reîmprospătarea atmosferei. Ambele procedee trebuie considerate afuncţionale, înscriindu-se în sfera concepţiei atonale, în accepţiunea uzuală a termenului.

6. Tehnica de compoziţie cu semioctave, pe scurt, *tehnica semioctavelor*, îşi rezervă un permanent control auditiv, adică o referinţă vocală, chiar în cadrul muzicii instrumentale. De aceea, reinstaurarea vechilor reguli de constituire melodică — din care decurgea odinioară plăcerea de a interpreta şi de a asculta — este nu numai posibilă, ci absolut necesară din punctul de vedere al reuşitei aplicării noii metode.

Deşi vom asista la epuizări rapide ale fluxului melodic, la decalaje între elementele sale, aceste uzanţe nu trebuie să împiedice linia orizontală de a prefera şerpuirea prin zonele expresive ale cîntului sau ale instrumentului muzical. Reamintind originea vocală a procedeelor care se vor trata mai jos, recunoaştem totuşi că fără precedentele instrumentale din prima jumătate de secol, o atare exprimare vocală era de neconceput. La rîndul ei, vocea umană vine din timp în timp să aducă un suflu de căldură în ţinuturile aride ale muzicii instrumentale.

Pe scurt, pledoaria noastră vizează repunerea în drepturi a frazei muzicale, ca element de echilibru între muzica vocală şi cea instrumentală.

7. *Liniile orizontale cromatice* se constituie după două criterii, exprimate sintetic:

— saltul melodic se realizează prin octavă sau semioctavă;

— mişcarea alăturată, prin semitonuri.

În general, nici o restricţie în ordinea şi numărul succesiunilor, decît următoarele sugestii:

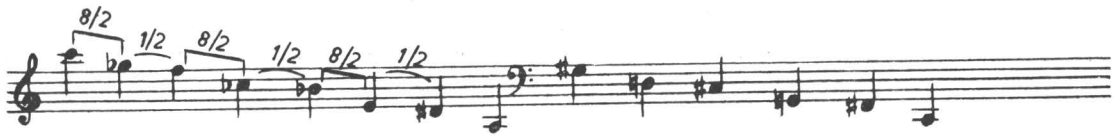
— mînuirea cît mai naturală a fluxului melodic, păstrînd, pe cît posibil, o formă ondulatorie, în concordanţă cu legile atracţiei [31], cu respiraţia frazei;

— moderaţie în succesiunea de semioctave, datorită marilor eforturi intonaţionale implicate;

— repartizarea echilibrată a octavelor, pentru controlul şi repaosul intonaţiei;

— limitarea la cel mult şase semitonuri succesive (în mişcare alăturată) pentru a nu depăşi cadrul unei semioctave.

a) Foarte caracteristică rămîne succesiunea semioctavă-semiton [32], adică crearea unei linii melodice, ascendentă sau descendentă, prin juxtapunerea semioctavelor la intervalul de semiton:



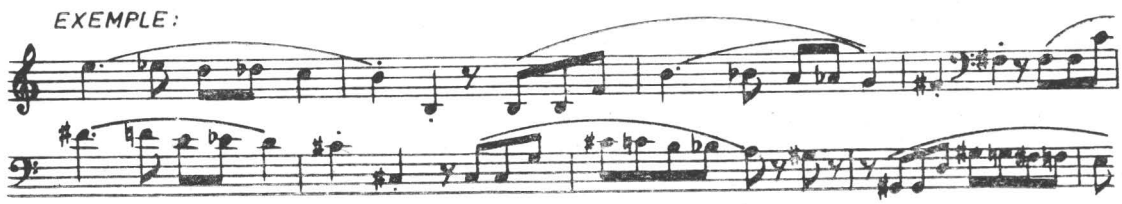
O asemenea linie se poate ondula cu uşurinţă, iar epuizarea întregului registru vocal sau instrumental devine foarte rapidă. Pe plan vocal se pot realiza linii melodice de largă

[31] Ne referim la acele aspecte ale legilor de atracţie care guvernează orice alcătuire melodică din afara tonalităţii major-minor. Putem accepta noţiunile folosite de Gh. Firca: *microatractivitate*, între trepte vecine; *atractivitate polară* (am prefera *atracţie de pantă)*, pentru linia fluxului melodic (Gh. Firca, *op. cit.*, p. 30—31).

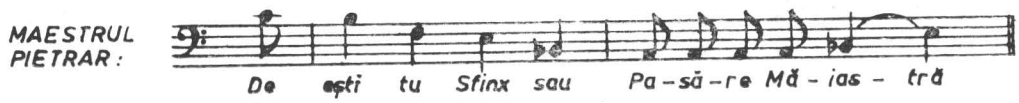
[32] O ciudată coincidenţă face ca Penderecki să atingă, într-un scurt pasaj, o asemenea succesiune, care se remarcă prin cantabilitate în evoluţia vocală a lucrării.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

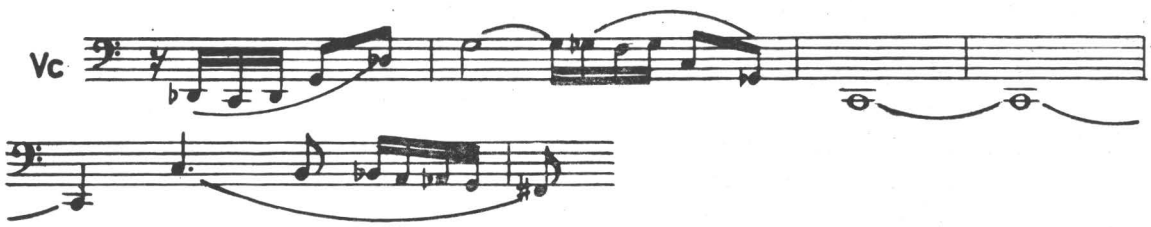
respirație, servindu-ne de extensiunea unei singure voci sau asociind cîte două; dintre instrumente sînt vizate, în special, cele cu registru întins: clarinet, violoncel, pian, unde Martenot [33]:



Ovidiu Manole, *Fecioare carpatine*, balet (inedit). Maestrul pietrar:



Ovidiu Manole, *Maiastra*, (operă în 3 acte, reprezentată, în premieră, la Timişoara la 11 februarie 1972), act I.

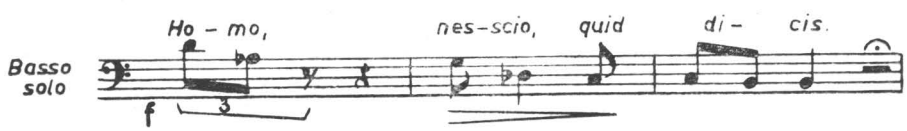


Ovidiu Manole, «*Balada*» *pentru violoncel şi pian* (inedit).

Aceste exemple corespund criteriilor exprimate mai sus în sensul unei tehnici severe. De îndată ce rigoarea scade, putem introduce saltul ascendent la nona mică, care nu este altceva decît transpunerea la octavă a treptei superioare a intervalului de semiton:

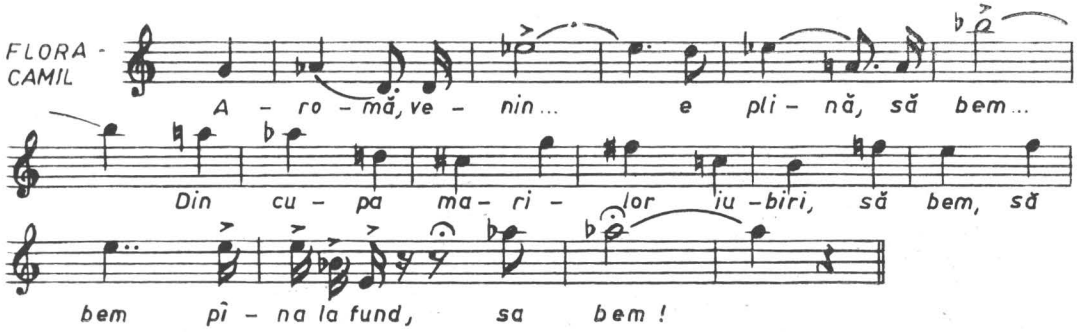
Este interesant că numai această interpretare poate înşela simţul auditiv de aşa manieră încît intonarea intervalului de nonă mică să nu constituie o dificultate. Un asemenea artificiu în tratarea semitonului înaripează linia orizontală şi conferă forţă substanţei sonore. Iată cadenţa vocală, soprană-tenor, în finalul unui duet:

Krzysztof Penderecki, *Passio secundum Lucam*, Krakow, 1967, p. 32.



[33] Prin construcţie, harpa întîmpină dificultăţi în astfel de situaţii.

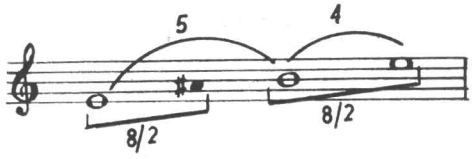
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ovidiu Manole, *Maiastra*, act III.

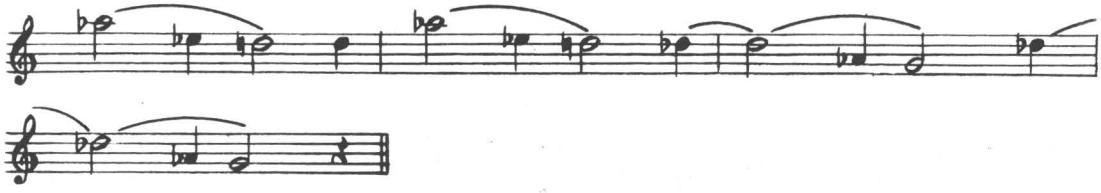
b) *Incluziuni tetracordale (heptatonice)*. Caracterul foarte fluid al unor linii melodice, ca cele citate mai sus, nu avantajează întotdeauna frazarea discursului muzical (dacă se cer fraze scurte, în special), iar pe de altă parte, paleta componistică cere uneori pete de lumină. În acest sens, tehnica severă face concesii necesităţilor spirituale, lăsînd să apară adevărate oaze de lumină, în peisajul întunecat al muzicii cromatice.

Semioctava poate fi privită ca un compromis între vechii piloni tetracordali, cvarta şi cvinta perfectă:



În adevăr, semioctava poate proveni fie din extensia cvartei perfecte, fie din restrîngerea cvintei perfecte. Pe baza acestei observaţii vom utiliza la alcătuirea unei linii melodice, alături de octavă, semioctavă, semiton şi cele două intervale originare, cvarta perfectă şi cvinta perfectă.

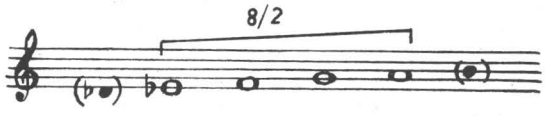
Anticipînd o problemă pe care o vom trata în capitolele următoare — dar care e valabilă şi în aplicarea criteriilor orizontale — enunţăm incompatibilitatea terţelor şi sextelor cu intervalele menţionate. Reluăm, astfel, principiul îndepărtatei « Ars antiqua », cu care, dealtfel, tehnica semioctavelor se înrudeşte. Exemplu:



Ovidiu Manole, *Maiastra*, act III.

8. *Liniile orizontale diatonice* se constituie după următoarele criterii:
— mişcarea alăturată se face la interval de ton (secundă mare);
— saltul melodic se face la semioctavă.

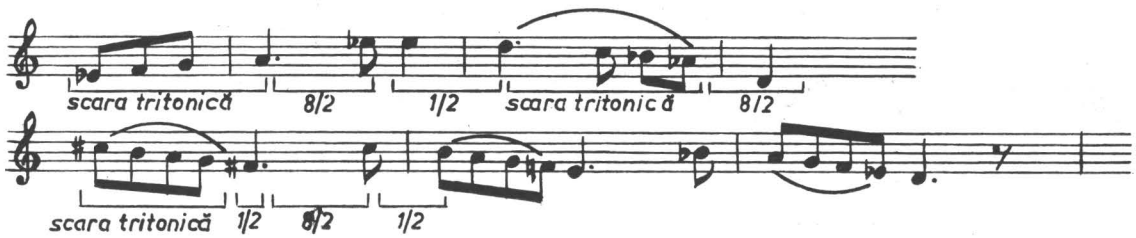
Cea mai simplă alcătuire melodică ne-o oferă chiar scara tritonică,



cu extensia maximă posibilă la gama hexatonală, care nu este, bineînţeles, reprezentativă pentru stilul nostru. De asemenea, juxtapunerea la semiton a scărilor tritonice (a se vedea sistemul tritonic) conduce la realizarea unor linii orizontale specifice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

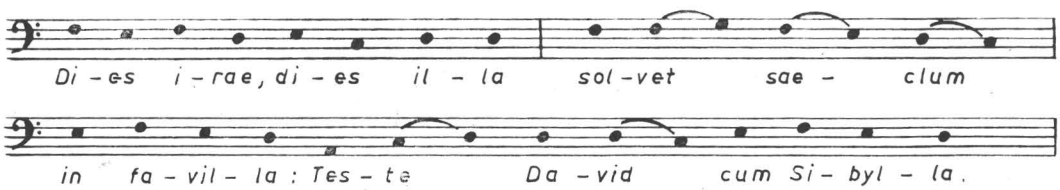
Din amalgamarea acestor procedee se pot obţine linii melodice ca acestea:



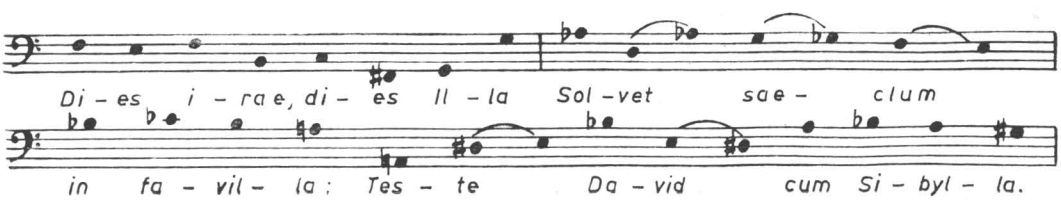
9. *Transfigurări cromatice.* O consecinţă deosebit de interesantă a tehnicii semioctavelor este aplicarea criteriilor mai sus exprimate, în scopul de a cromatiza unele linii melodice modale sau tonale, imprimîndu-le astfel o evoluţie cu totul neaşteptată în spaţiul sonor cromatic.

Vom efectua experienţa propusă asupra unui fragment din celebrul planctus *Dies irae.*

a) *Dies irae* — fragment în forma originală:



b) şi în forma cromatizată:



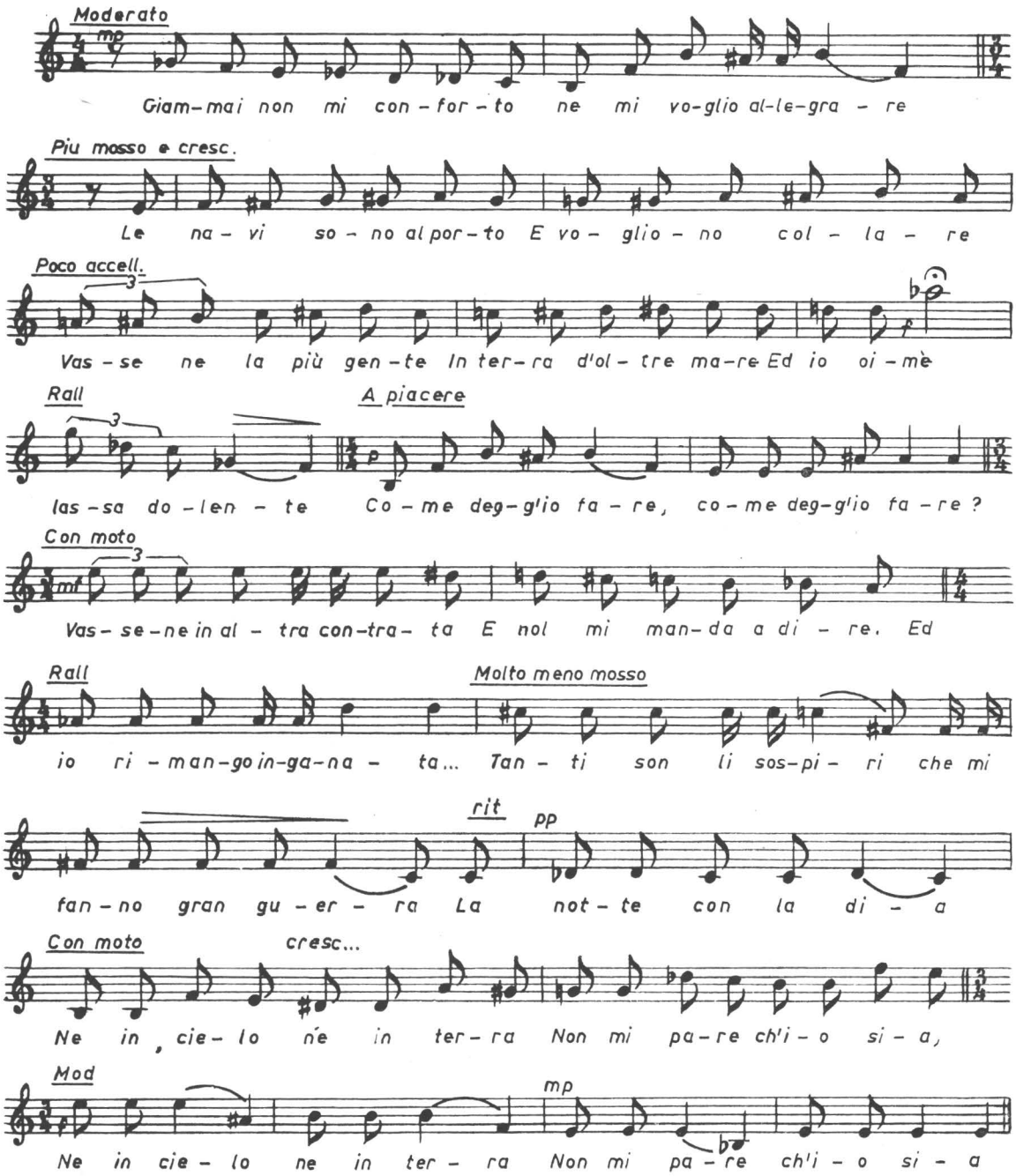
E poate ciudată o astfel de tratare a vechiului cînt, pe care vigoarea nu l-a părăsit de-a lungul timpului. Totuşi nu se poate nega aspectul inedit, contemporan, pe care-l primeşte, fără a trăda, credem, legile cîntului şi conţinutul lui emotiv.

10. Pentru a ilustra ceea ce s-ar putea înţelege prin aplicarea noilor criterii orizontale de compoziţie, încheiem această primă parte a expunerii, cu un mic *lied pentru mezzosoprană* (voce singură), compus — cu titlu de studiu, după tehnica severă a semioctavelor — pe versurile lui Rinaldo d'Aquino, poet sicilian, secolul al XIII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lamento dell'amante del crociato [34]

(versuri: Rinaldo d'Aquino, secolul al XIII-lea).



[34] Textul după Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Torino, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FILMELE ROMÂNEȘTI DE RĂZBOI, TREPTE ALE UNEI EVOLUȚII SPECIFICE GENULUI (I)

de MANUELA GHEORGHIU

Prezența dramatică a războiului pe ecranele noastre are o veche tradiție, inaugurată încă de la primul lung-metraj de ficțiune realizat în România, în 1912 — antologicul *Independența României* a lui Grigore Brezeanu și Leon Popescu. Față de posibilitățile tehnice și de nivelul expresiv al artei cinematografice de pe atunci, acea « opera prima absolută » evoca războiul româno-ruso-turc din 1877 cu o vigoare și o amploare a viziunii cu totul surprinzătoare. Așa se explică de altfel entuziasmul cu care un cronicar anonim de la *Ciné-Journal* [1] recenza filmul după prezentarea lui la Paris: « Iată că astăzi, după ani de triumf, cinematograful — altădată mediocru sau disprețuit — se ridică pe culmi deconcertante. El intră în istorie, în sensul cel mai exact al cuvîntului, de vreme ce a izbutit să înregistreze, spre a ni le restitui în plenitudinea adevărului lor, evenimentele cele mai importante din viața popoarelor, istoria națiunilor. Cel mai frumos exemplu al nobilelor sale virtuți se afirmă cu opera prodigioasă realizată în România de artiștii și regizorii « Societății de filme artistice din București » [2].

Este adevărat că, îndeobște, *Independența României* este considerat a fi un film istoric, deoarece, printr-o convenție tacită, în categoria filmelor de război intră exclusiv operele referitoare la ultimele două conflagrații mondiale și, prin extensie, la conflictele belice minore ale secolului XX. Dar granița dintre cele două genuri rămîne destul de labilă. La urma urmei, orice film de evocare a unui război este implicit și un film istoric, în măsura în care, o dată consumat, orice eveniment se înscrie în mod automat în domeniul istoriei, cu excepția cazului cînd semnificațiile lui deosebite îl mențin în continuare în sfera de interes a prezentului. Și, dacă dintr-o perspectivă strict contemporană, *Independența României* ne apare nouă ca un film istoric, nu încape îndoială că pentru publicul aflat în sală la premieră, el va fi avut rezonanțele actuale ale unui adevărat film de război, așa după cum reiese de altminteri și din memoriile unui martor: « În dosul ecranului, un gornist de la regimentul de infanterie suna atacul, în timp ce toboșarul, înarmat cu toba mare a fanfarei militare bătea năpraznic, imitînd loviturile de tun. În sală erau vreo douăzeci de soldați, aduși anume sub comandă să strige „ura" la scenele de atac. Dar, împreună cu ei, chiar și unii oameni în toată firea strigau cît îi ținea gura. Ambianța sonoră era realizată și sentimentul patriotic se încingea la maximum » [3].

Să nu uităm că, în 1912, autorii și spectatorii filmului se aflau mult mai aproape în timp și ca mentalitate de războiul din 1877 decît ne găsim noi astăzi, de pildă, față de primul conflict mondial din 1914...

[1] Articolele apărute în *Ciné-Journal* i-au fost semnalate lui Ion Cantacuzino de către istoricul francez Charles Ford, care le-a descoperit în Arhivele de la Paris.

[2] *Ciné-Journal 1912*, nr. 201 din 29 iunie 1912.

[3] Jean Mihail, *Filmul românesc de altădată*, Ed. Meridiane București, 1967, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Închinat vitejiei, patriotismului și spiritului de sacrificiu al soldaților români, filmul era realizat pe principiul « reconstituirii » minuțioase a scenelor, căutînd să respecte cît mai îndeaproape adevărul istoric al principalelor episoade din desfășurarea războiului. Astfel, probabil pentru întîia dată în istoria cinematografului european, Grigore Brezeanu și Leon Popescu au avut inspirata idee ca, pentru scenele de front să apeleze la colaborarea unor consilieri militari și să folosească drept figurație cîteva corpuri de armată adevărată. Iată ce ne spune, în legătură cu aceasta, o altă cronică apărută într-un număr al revistei *Ciné-Journal*, mai sus amintită: «...ofițerii Statului Major au condus ei înșiși trupele și concursul lor tehnic asigură filmului principala lui calitate: sinceritatea istorică. În scenele care reconstituie episoadele marii campanii din 1877, figurează peste 80 000 de soldați îmbrăcați în uniforme autentice »[4].

Așadar, în loc ca secvențele de luptă să fie improvizate la nimereală, cum se obișnuia pînă atunci, mișcarea maselor s-a făcut după legile și canoanele strategiei militare, ceea ce a avut și avantajul de a determina o evidentă sporire a virtuților plastico-expresive ale imaginii: foarte frumoase compoziții pe diagonală și un savant montaj în cadru.

Pe de altă parte, fiindcă realizatorii nu aveau la îndemînă un studio cinematografic, ei s-au văzut obligați să-și conceapă filmul din secvențe de exterior. Pentru o dată, lipsa condițiilor tehnico-materiale s-a dovedit salutară, deoarece stilul « pleinair » (stil lansat și ilustrat de celebra « școală de la Brighton »), impus de împrejurări, a conferit întregii opere un aer de realism robust și sobru.

Această tendință realistă a pionierilor români, extrem de prețioasă, mai cu seamă în contextul general al cinematografului european al epocii — dominat din nefericire de stilul teatral, pompos și fantezist, lansat de societatea franceză « Le Film d'art » — a fost reluată și după primul război mondial. În « documentarul reconstituit » *Ecaterina Teodoroiu*, realizat în 1921 de către Serviciul Cinematografic al Armatei Române (cu Marietta Rareș în rolul titular), iluzia autenticității secvențelor de luptă era atît de puternică, încît, un deceniu mai tîrziu, regizorul Ion Brună avea să insereze cîteva din cadrele acestuia, în chip de « actualități », în filmul lui de ficțiune cu același titlu.

În general însă, în ciuda unor intenții lăudabile, din cauza vitregiei condițiilor financiare în care erau siliți să lucreze, ca și a lipsei lor de experiență,cineaștii români s-au văzut cel mai adesea în imposibilitatea de a-și materializa proiectele într-o formă artistică adecvată. Aspirația lor spre realism era trădată pe de o parte de tehnica rudimentară de care dispuneau, iar pe de alta de inerenta colaborare cu teatrul — de la actori și pînă la decoruri și recuzită — colaborare care degenerase de fapt, într-o apăsătoare servitute. Discrepanța dintre intenții și rezultate se evidențiа mai cu seamă în filmele cu subiecte inspirate din război. Pentru sporirea potențialului de autenticitate și dramatism, cineaștii luaseră obiceiul să introducă în țesătura acestora fragmente de jurnale de actualități. Nu încape îndoială că prezența lor în structura ansamblului îi obliga pe realizatori la un efort de egalizare stilistică între document și partea de ficțiune, efort susceptibil de a conferi acesteia din urmă un indiscutabil plus de sinceritate[5]. Și totuși, între cadrele împrumutate din jurnalele de actualități și cele « civile », prăpastia rămîne imposibil de anulat. Confruntarea brutală a realității nemachiate cu o altă ipostază a ei recreată artificial, reliefa parcă și mai mult limitele expresive ale unei arte neasimilate, aflate încă la jumătatea drumului între teatru și cinematograf. Cineaștii noștri mai aveau multe de învățat...

Și totuși, în ciuda carențelor lor formale, filmele de război din acea perioadă aveau un mare merit: acela de a încerca să ofere publicului deopotrivă o lecție patriotică și un mesaj pacifist. Proporțional cu numărul total al peliculelor realizate la noi în anii respectivi, trebuie remarcat că, spre deosebire de colegii lor din majoritatea țărilor europene, cineaștii români au acordat o mare atenție războiului, ca izvor de inspirație al subiectelor, tratîndu-l fie ca un element activ al dramei, fie ca fundal al unei anecdotice mondene. În prima categorie

[4] *Ciné-Journal 1912*, nr. 199 din 15 iunie 1912.

[5] Manuela Gheorghiu, *Tradiție și originalitate în filmul istoric românesc*, în volumul *Contribuții la istoria cinematografiei în România, 1896—1948*, Edit. Acad., București, 1971, p. 139.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se înscriu filme ca *Datorie și sacrificiu* — o poveste de dragoste cu intenţii moralizatoare, realizată de Ion Sahighian în 1925 — sau *Vitejii neamului* — semnat de Eftimie Vasilescu, în 1926 — unde o intrigă amoroasă simplă servea drept pretext pentru prezentarea succesivă a principalelor momente ale războiului din 1914 — 1918. În cea de a doua categorie putem insera filmul *Lia* turnat de Jean Mihail, în 1927.

După cum reiese din referatul înaintat comisiei pentru cenzură, menit să fie « un film pregătit pentru educaţiunea militară și patriotică a tineretului și în special a soldaţilor români, prin evocarea episoadelor eroice și a spiritului de sacrificiu » [6], *Datorie și sacrificiu* cuprindea o serie de actualităţi ilustrînd « episoade din Carpaţi, Oituz, Mărășești și Mărăști»[7]. Dar cronicarii epocii au sesizat cu promptitudine și cealaltă intenţie, profund umanistă, a autorilor lui: « tablourile cu răniţi și cu efecte nenorocite ale sălbăticiei războinice ne învaţă să preţuim mai mult timpul binecuvîntat al păcii » [8].

Cît despre *Vitejii neamului*, în care, alături de fragmente de actualităţi românești și străine figura, se pare, chiar și o secvenţă din *J'accuse* al lui Abel Gance [9], cea mai bună dovadă a luciditătii sale realiste, demascatoare, o constituie însuși faptul că, deși aprobat de cenzura română, el a trebuit să fie retras de pe piaţă la cererea legaţiei germane, neputînd fi redistribuit decît după ce, în prealabil, i s-au adus cîteva modificări. După cîte afirmă Jean Mihail, s-ar părea că una dintre secvenţele incriminate ar fi fost cea « dintr-un sat unde niște copii dădeau de mîncare porcilor într-o cască militară germană, găsită într-un șanţ... » [10]. De altfel, subtextul profund pacifist al acelei metafore ironice ara reluat și în final, așa cum reiese dintr-o cronică apărută pe atunci: « ca o sublimă evocare a păcii, realizatorul nu a omis să încheie filmul cu un lung șir de plugari care trag brazdă nouă, cu imaginea unor fabrici cu coșurile fumegînde, cu trasul năvoadelor la Milcov pe înserat » [11].

Dar iată că cineaștii români nici nu apucaseră încă să se familiarizeze bine cu tehnica și cu limbajul specific filmului mut și deja revoluţia sonorului bătea la poartă. Totuși, în 1930 Ion Brună se mai încumeta încă să se lanseze în realizarea unui ultim film mut (« sonorizat » ulterior), acel *Ecaterina Teodoroiu*, mai sus menţionat. Scris de el însuși, scenariul evoca, în chip emoţionant, figura tulburătoare a « eroinei de la Jiu ». Dar, în atmosfera de indiferenţă generală manifestată de autorităţi, nici chiar un asemenea proiect patriotic nu avea prea mari șanse de a se întrupa în realitate. Nu putem să nu subliniem, odată mai mult, că dacă în acea epocă s-au făcut totuși cîteva filme, ele se datorează exclusiv pasiunii creatoare și răbdării încăpăţînate a realizatorilor lor. După ce, în căutare de credite, bătuse zadarnic pe la porţile Ministerului de Război și ale Ministerului Artelor, Brună a fost nevoit să apeleze tot la o societate particulară « Soremar ». Odată terminat, filmul a fost « sonorizat » prin adăugarea la scenele de luptă a unui acompaniament de zgomote și muzică, înregistrat pe discuri. Publicul l-a primit cu evidentă simpatie. Din păcate însă, nici reconstituirea scrupuloasă a scenelor de front, nici chiar faptul că în rolul bătrînei Teodoroiu apărea însăși mama eroinei, și nici elanul de sinceritate și patriotism al peliculei nu i-au putut suplini deficienţele artistice și, mai cu seamă, pe cele tehnice.

De altminteri, odată cu împămîntenirea sonorului, regizorii români aveau să fie nevoiţi să abandoneze filmul de război. Dificultăţile implicate de mizanscena acestuia le depășeau cu mult posibilităţile. În plus, după instalarea fascismului în Europa, din motive politice și ideologice, lesne de înţeles, subiectul avea să devină de-a dreptul inabordabil. De-abia după izbucnirea celui de-al doilea conflict mondial, la propunerea studiourilor italiene, regizorul Ion Sava realizează, în co-producţie, *Escadrila Albă*, o complicată poveste de iubire dintre un aviator și o infirmieră din serviciile sanitare aeropurtate [12]. Printr-un straniu joc al soartei, *Escadrila Albă* a avut o soartă nefericită. După terminarea filmărilor, Ion Sava nu s-a mai putut duce la Roma, ca să-și monteze el însuși filmul, așa cum fusese

[6] Ion Cantacuzino și B. T. Rîpeanu, *Producţia cinematografică în România (1897—1930); Filmul de ficţiune*, A.N.F, Bucureşti, 1970, p. 238.
[7] *Ibidem*.
[8] *Cinema*, 1926, nr. 26.
[9] Ion Cantacuzino și B.T. Rîpeanu, *op. cit.*, p. 254.
[10] Jean Mihail, *op. cit.*, p. 74.
[11] *Rampa* din 28 februarie 1927.
[12] Jean Mihail, *op. cit.*, p. 227.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

stabilit, pentru că în Italia, care între timp întorsese armele împotriva Germaniei, izbucniseră lupte violente (din nefericire, așa cum a reieșit din cercetările noastre, atît negativul cît și toate copiile filmului s-au pierdut).

★

Încheierea păcii, în 1945, marcase totodată și sfîrșitul primului capitol din existența atît de precară a cinematografului în România. Seria succesivă a evenimentelor politice și sociale petrecute în țara noastră, prefacerile fundamentale operate la nivelul structurilor instituționale, au impus ca necesitate și au adus ca rezultat reorganizarea integrală a producției filmice.

De la *Răsună Valea*, primul produs al noii industrii cinematografice socialiste, realizat în 1949 de către Paul Călinescu, au trecut mai bine de două decenii. Dacă dintr-o sumă de cauze, de ordin strict subiectiv, sau de conjunctură, cineaștii noștri n-au izbutit să ajungă la acea miraculoasă consonanță estetică și programatică, germinatoare de « școli » și de « valuri », în schimb ei s-au afirmat ca personalități artistice distincte. Considerată retrospectiv, cinematografia noastră ni se înfățișează ca un mănunchi stufos de traiectorii individuale distincte. Cu rarisime excepții fiecare dintre acestea, fie că e vorba de creația unui veteran ca Victor Iliu, a reprezentanților generației de mijloc, ca Liviu Ciulei, Iulian Mihu sau Manole Marcus, sau a unei tinere speranțe ca Radu Gabrea, este jalonată de cel puțin cîte un film de război. Totodată nu putem să nu semnalăm că, printr-o ciudată coincidență — care își are poate tîlcul ei — mare parte din victoriile artistice înregistrate de filmul românesc din ultimii 20 de ani au fost marcate de opere în al căror subiect prezența războiului se face simțită fie direct fie indirect: *Mitrea Cocor* (1956), *Valurile Dunării* (1957), *Pădurea spînzuraților* (1964), *La patru pași de infinit* (1964), *Prea mic pentru un război atît de mare* (1970), *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, *Pădurea pierdută*, *Felix și Otilia* (1972). Pe ecranele noastre umbra întunecată a celor două încleștări mondiale a reapărut mereu, ca un stăruitor memento, reluat și dezvoltat în cele mai diferite registre tematice: aventuri, spionaj, evocare istorică, rezistență, roman de dragoste, comedie științifico-fantastică etc. Pînă și într-un film ca *Felix și Otilia* (1972), descrierea meticulos estetizantă a unei lumi agonice e contrapunctată brusc, în final, de imaginile halucinante ale unui tren sanitar în care eroul principal, confruntat pe neașteptate cu fostul său rival sentimental, redimensionează faptele trecutului în funcție de noua scară valorică impusă de realitățile războiului și, mai ales, în funcție de nota de inutilitate absurdă, introdusă în existența lui de aceste evenimente venite din afară.

Nu lipsit de interes ar fi să remarcăm că, prin generoasele ei posibilități de exprimare cinematografică, tema războiului i-a atras deseori chiar și pe cineaștii debutanți, așa cum ne-o demonstrează o serie întreagă de titluri din filmografia românească, de la *Viața nu iartă* și pînă la *Baladă pentru Măriuca*. Există chiar și un regizor specializat, scriitorul Francisc Munteanu care, după ce în 1959 a colaborat la scenariul pentru *Valurile Dunării*, în anul următor a debutat în regie, semnînd *Soldați fără uniformă*. De-atunci încoace, în *La patru pași de infinit*, *Tunelul*, *Cerul începe la etajul* III și recentul *Sfînta Tereza și diavolii*, el a încercat să înfățișeze, cu mai mult sau mai puțin succes, diferite aspecte ale perioadei războiului și rezistenței antifasciste din țara noastră.

De-a lungul anilor, filmele românești de război au traversat toate etapele evoluției specifice impuse genului, pe plan european și mondial, de mutațiile survenite în conștiința națiunilor, ca urmare a reconsiderării, uneori parțială, alteori totală, a unor fundamentale principii politice, sociale și culturale. Dacă însă în unele țări trecerea de la istorie la destin individual, de la epopee la dramă, de la mitul eroic la meditația demistificatoare s-a produs brusc, prin violente rupturi de ton — în special în cazul cinematografului sovietic — în filmele românești această schimbare s-a făcut lin. Poate și pentru că filmele românești au evitat întotdeauna excesele de retorică și grandilocvență eroizantă.

Fidele tradiției realiste moștenite de la pionierii cinematografiei noastre, noile generații de regizori au pornit, de la bun început, pe linia unei viziuni lucide asupra evenimentelor istoriei, ocolind astfel capcanele unui romantism exagerat. Cel mai bun exemplu în acest sens îl constituie, fără îndoială, filmul *Mitrea Cocor*. Realizat într-o perioadă cînd producția europeană era dominată din plin de mitul eroului, idealizat pînă la neverosimil,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mitrea Cocor se remarcă tocmai prin sobrietatea discursului său cinematografic, prin echilibrul ponderat al coloraturii stilistice adoptate. Ecranizînd romanul cu același titlu al lui Mihail Sadoveanu, regizorul Victor Iliu urmărise în primul rînd să înfățișeze o cronică veridică a perioadei post belice. De aceea, războiul în sine l-a interesat doar în măsura în care intervenția lui brutală în destinul personajelor provoacă o reacție în lanț în psihologia acestora. Confruntat pe neașteptate cu experiența dură a războiului, Mitrea Cocor, feciorul de țăran, are totodată prilejul să descopere mobilul politic al acestuia. Din clipa cînd capătă conștiința resorturilor sociale ale istoriei, el pătrunde și sensurile noi ale gîndirii comuniste. Reîntors în țară, după încheierea păcii, odată cu divizia Tudor Vladimirescu, va participa activ la aplicarea reformei agrare din 1945. În existența lui, războiul va fi jucat, așadar, mai ales un rol de catalizator, grăbind transformarea conștiinței sale social-politice. Așa se explică de ce, în economia filmului, secvențelor de front nu le este rezervată decît o funcție episodică.

De altfel trebuie constatat că, în general, în structura filmelor românești *de război*, războiul ocupă mai ales planul doi al acțiunii, fie ca fundal istoric al unor evenimente majore, cu vaste implicații naționale, fie ca ambianță propice instalării unei « situații limită », care să precipite drama destinelor individuale.

Numai rareori *(Viața nu iartă, Pădurea spînzuraților, Prea mic pentru un război atît de mare)* s-au încumetat cineaștii noștri să abordeze frontal problema războiului, ca fenomen în sine. Faptul se explică în primul rînd prin dificultățile presupuse de un asemenea subiect atît de complex și de ambiguu, a cărui tratare aduce în discuție, prin forța lucrurilor, o multitudine de aspecte secundare, nu mai puțin importante și în orice caz la fel de delicate, dacă ar fi să cităm numai problema raportului dintre datorie și conștiință, dintre patriotism și pacifism, dintre destin individual și destin național. Aceste noțiuni, sacre prin tradiție, pot căpăta totuși înțelesuri sau sensuri diferite, în funcție de modificarea perspectivei contemporane asupra momentului istoric respectiv, care îi dictează cineastului ce poziție morală trebuie să adopte. Practic, în abordarea unui asemenea subiect, el are de ales numai între două alternative: a epicului sau a introspecției psihologice. Sau evidențiază latura exaltant-eroică a războiului, ceea ce riscă uneori să echivaleze cu o glorificare a acestuia, sau, dimpotrivă, pornește de la principiul condamnării, fără drept de apel, a însăși noțiunii de război.

Desigur că această din urmă alternativă nu putea fi aleasă în anii imediat post belici. Rănile erau prea recente și țărîna mormintelor prea proaspătă pentru ca artiștii să-și poată permite luxul « obiectivității » lucide. Marilor catastrofe le urmează întotdeauna o perioadă în care, pînă ce își regăsește și restabilește echilibrul, societatea are nevoie vitală de mituri. De aceea, cîtă vreme își păstrează încă rezonanța în conștiința publică, asemenea evenimente nu pot fi coborîte de pe soclul lor eroic.

Semnificativ în acest sens trebuie să ne apară faptul că primele filme românești, în care absurditatea celui mai teribil dintre flagelurile umanității era, în sfîrșit, demascată fățiș, fără menajamente fals patriotice, nu s-au inspirat din recentele amintiri ale ultimului război mondial ci au apelat la ecouri din prima conflagrație mondială. Și ca măsură de precauție suplimentară, atît *Viața nu iartă* (1958) cît și *Pădurea spînzuraților* (1964), au fost rodul ecranizării unor opere literare « clasice », al căror celebru mesaj pacifist era unanim recunoscut și apreciat. Cu trecerea timpului însă, n-a mai fost nevoie de pavăza unui « clasic ». În 1970, ignorînd tabu-urile, prozatorul D. R. Popescu și regizorul Radu Gabrea, semnau o vehementă acuzație cinematografică a celui de-al doilea război mondial: *Prea mic pentru un război atît de mare.*

Modalitatea epică de abordare a războiului în film poartă în sine, așa cum spuneam, primejdia unei involuntare pledoarii pro-belice, « Cred că filmele de război, chiar cele mai izbutite și mai pacifiste, glorifică, cu sau fără voia lor, războiul, conferindu-i o oarecare atracțiozitate » [13], explica odată François Truffaut, cînd i s-a cerut să răspundă la o an-

[13] Robert Hughes, *Film Book 2*, New York, 1962, p. 189.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chetă despre eficiența filmelor de război. Deși este poate cam exagerată, afirmația lui conține totuși un sîmbure de adevăr, în măsura în care, transfigurarea artistică a oricărui fapt real implică o inerentă înfrumusețare. Așa cum spune Herbert Marcuse în eseul său *Art as a form of reality*: « Forma contrazice conținutul triumfînd asupra acestuia cu prețul anestezierii lui. În acest caz, Arta în sine este un happy-end: desperarea devine sublimă, iar durerea pare frumoasă » [14].

Prin însăși natura lui, cinematograful, mai mult decît oricare artă din domeniul spectacolului, ne distanțează de evenimentul prezentat. Dar nu ne distanțează de el în sensul brechtian al termenului, care presupune o atitudine de luciditate critică din partea publicului, ci dimpotrivă, ni-l înfățișează ca pe un lucru ireal, aparținînd exclusiv domeniului ficțiunii. Dacă la starea de semi-hipnoză presupusă de vizionarea unui film adăugăm strălucirea peliculei color, efectele învăluitoare ale stereofoniei și imensitatea ecranelor panoramice care ne invadează ochii, devine limpede că în cazul unui film de război, forța spectacolului anihilează în bună măsură scopul disuasiv al realizatorilor lui. Pornind la drum cu cele mai bune intenții, pe parcursul filmului său regizorul riscă adesea să fie trădat de fotogenia extremă a războiului, care facilitează și potențează procesul de identificare a spectatorului cu eroii de pe ecran. Or, acest coeficient ridicat de identificare împiedică desigur perspectiva critică asupra temei dezbătute, punînd sub semnul întrebării însăși valoarea mesajului anti-războinic al operei.

Problema este cu atît mai evidentă în cazul acelor realizări care, depășind limitele propriu-zise ale genului, se înrudesc cu filmul de aventuri. Dacă, de pildă, accentul cade exclusiv pe abilitatea cu care eroii dejoacă planurile inamicului (cum se întîmplă în *Secretul cifrului* de Lucian Bratu), sau pe curajul cu care înfruntă toate riscurile, scăpînd desigur nevătămați din cele mai incredibile ambuscade, nu încape îndoială că spectatorul, captivat de latura de « suspense » și de spectaculos a acțiunii, va ajunge la un moment dat să uite cu desăvîrșire — mai ales dacă face parte din generațiile post-belice — că jocul de-a războiul de pe ecran este un joc sîngeros și crud.

Trebuie spus însă că, din fericire, cineaștii români au izbutit să nu cadă mai niciodată în cursa spectaculosului gratuit. În general, așa cum remarcam deja, ei au preferat să abordeze războiul indirect, tocmai pentru a avea mai multă libertate de interpretare. Dar chiar și atunci cînd, de pildă în *Dincolo de brazi* (de Mircea Drăgan și Mihail Iacob, 1957), *Tunelul* (de Francisc Munteanu, 1969) sau *Castelul condamnaților* (de Mihai Iacob, 1970), au apelat totuși la subiecte inspirate nemijlocit din desfășurarea ultimului conflict mondial, ei au căutat să dozeze în mod echilibrat ponderea tonalității tragice, în așa fel încît să contrabalanseze elementele de pură atracțiozitate ale acțiunii. E interesant de remarcat că, deși cinematografia română are un veritabil cult pentru epopee, de fiecare dată cînd era în cauză evocarea războiului, au fost evitate amplele desfășurări de masă, de bună seamă nu din economie sau din considerente de ordin practic, ci tocmai din dorința de a nu cădea în păcatul ca, de dragul reconstituirii marilor bătălii, să se piardă din vedere dramele individuale ale celor ce purtau tot greul acestor bătălii. În filmele mai sus citate, regizorii au renunțat cu bună știință la atît de fotogenicele alinieri de trupe, la iureșul fascinant al încleștărilor infanteriei sau la simfonia vizuală orchestrată de artilerie, ca să-și concentreze atenția asupra unui număr restrîns de personaje. O asemenea formulă oferă, în principiu, avantajul unei analize psihologice mai profunde. Cu cît în economia acțiunii intervin mai puține personaje, cu atît mai lesne de urmărit va fi zbuciumul interior al fiecăruia dintre ele. În *Dincolo de brazi*, soldatul Oprișan și locotenentul Marinescu înfruntă singuri și din proprie inițiativă un detașament hitlerist în retragere. În *Tunelul*, din șapte soldați români și sovietici, trimiși într-o misiune riscantă, supraviețuiește doar unul singur. În *Castelul condamnaților* — film dedicat memoriei celor 170 000 de soldați români căzuți pe frontul anti-fascist — în prima zi de pace, undeva în Boemia, mica unitate a comandantului Vasiliu primește ordinul să cucerească un castel unde se baricadase o unitate germană care refuza să se predea.

[14] Herbert Marcuse, *On the Future of Art*, New York, 1970, p. 129.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Așadar, deși se înscriu în categoria epică, aceste filme evită în mare măsură tonul grandilocvent și excesiv eroizant. Curajul, virtuțile militare și spiritul de sacrificiu al soldaților noștri sînt omagiate cu căldură și pioasă recunoștință, dar în același timp, de la primele la ultimele imagini, simțim prezența surdă a unui avertisment amar împotriva nedreptății războiului. Secvențele de acțiune sînt permanent punctate de cîte un eveniment tragic, care curmă brutal elanul și entuziasmul eroilor de pe ecran, ca și al spectatorilor din sală. În *Castelul condamnaților*, de exemplu, genericul se desfășoară pe fundalul unor planuri de lupte violente, regizate după toate regulile artei, dar filmul propriu-zis încearcă să pună accentul mai degrabă pe absurditatea mecanismului războiului care, odată declanșat, continuă să funcționeze din inerție chiar și după încheierea păcii.

Fiind însă lipsite de consecvență, aceste meritorii eforturi de depășire a limitelor filmului de aventuri s-au dovedit, în cele din urmă, inoperante din punct de vedere etic și mai ales estetic. În ciuda unor premise tematice promițătoare, atît *Dincolo de brazi* și *Tunelul*, cît și *Castelul condamnaților* oscilează incert între registrul grav și latura de pură aventură, aspirînd deopotrivă la virtuțile filmului-spectacol și la cele, mai greu accesibile ale filmului psihologic. Nu este de mirare deci, ca rezonanța lor în conștiința spectatorului să le situeze pe același nivel cu *Secretul cifrului*, un film polițist cinstit, care cel puțin ne spune de la bun început că folosește războiul ca simplu pretext. Lăsînd la o parte nivelul destul de modest al transfigurării în formă artistică al unor evenimente reale, ceea ce lipsește acestor filme este fiorul tragic, care se obține numai prin coerența perspectivei de ansamblu, care, la rîndul ei, depinde de atitudinea regizorului față de subiectul ales.

« Metronomul cinematografului este inima », obișnuia să spună Abel Gance [15]. În ultimă instanță, problema s-ar putea reduce la coexistența, în domeniul cinematografului, ca și în celelalte arte, a două tipuri de artiști: creatorul și meseriașul. Ei sînt lesne de deosebit după fiorul pe care ni-l comunică opera lor, dovadă neîndoielnică a pasiunii cu care au realizat-o, în numele unei idei neclintite.

[15] Pierre Lherminier, *L'Art du cinéma*, Paris, 1960, p. 413.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GIL VICENTE ŞI TEATRUL MODERN

de ROXANA EMINESCU

În 1834 Barreto Feio și Gomes Monteiro imprimă la Hamburg *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*, după ediția în *folhetos de cordel* [1] alcătuită de Luís și Paula Vicente în 1562, după moartea tatălui lor. Ce cuprinde acestă operă atît de comentată de istoricii literari și atît de uitată în teatrul viu? Peste patruzeci de piese, nu toate păstrate, ilustrînd mulțimea de specii ale literaturii dramatice medievale, mistere, moralități, predică burlescă, *bergeries*, farse, *sotties*, topite una într-alta într-o dezordine fermecătoare. *Breve Sumário da História de Deus* (1562) este un mister, poate rezumat și schematizat, dar foarte aproape de *Viața lui Hristos* a lui Jean Michel, în care personajele sînt Adam și Eva, Lumea și Timpul, Moartea, o mulțime de draci cu nume și purtări pitorești. *Auto da Alma* (1518), în care sufletul își caută drumul, șovăind între virtute și plăcere, între diavol și biserică, între îngerul și fiara lui Pascal, sau *Auto da Feira* (1528), care se petrece într-un tîrg neobișnuit unde se negociază vicii și virtuți, pot fi considerate moralități, cu abstracțiuni personificate în loc de personaje. *Auto Pastoril Castelhano* (1509), *Auto Pastoril Português* (1524), *Auto Pastoril da Serra de Estrela* (1527), *Auto da Sibila Cassandra* (1513) sînt egloge puse în scenă, *bergeries*, cu ciobani și ciobănițe care sărbătoresc nașteri de prunci regali sau reiau povestiri biblice care prefigurează venirea lui Isus. În sfîrșit, *Quem tem farelos? (Cine are fîn?* — 1515), *Auto de Inês Pereira* (1524), *O Juiz de Beira (Judecătorul din Beira* — 1526) sînt farse, teatru popular, definitiv laic, cu intenții satirice. Dar o asemenea apreciere a pieselor lui Gil Vicente nu duce departe, căci, mai atent privite, nici una dintre ele nu ilustrează specia pură, dimpotrivă, momente de farsă apar în plină moralitate sau mister, iar pastoralele sînt cînd religioase, cînd profane, cînd duios lirice, cînd pline de un comic popular savuros. *Auto da Barca do Inferno* (1517), construită pe tema păgîno-renascentistă a bărcii care te duce în lumea de dincolo de moarte, este socotită o moralitate de însuși autorul ei, dar este de fapt saturată de scene comice și străbătută de accente satirice extrem de îndrăzneț. *Fidalgul* (nobilul), nu este primit în barca îngerului cu destinația Paradis, pentru că a apreciat prea mult plăcerile vieții și avantajele rangului. Nici cămătarul, nici codoașa, nici călugărul închinător al amorului lumesc nu-și află locul aici și se resemnează să ia barca dusă de diavol spre infern. Iar nobililor de viță, episcopului, regelui, papei, pare să le fi fost rezervată aceeași soartă și sînt salvați doar în ultima clipă de Hristos, « deus ex machina », din motive lesne de înțeles. La tîrgul de vicii și virtuți din *Auto da Feira* unul dintre personaje este însăși Roma și toată piesa nu este decît un aspru rechizitoriu erasmist la adresa bisericii hrăpărețe, care vinde indulgențe și cocoloșește mîrșăvii.

[1] Primele cărți imprimate în Portugalia, pe foi volante, legate cu sfoară.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O lume se perindă în piesele lui Gil Vicente, de fapt nu o lume, ci două, una aflată în amurg, lumea veacului de mijloc, cu pădurea ei de simboluri și concepte, alta care stă să se nască, cu explozia ei de omenesc. Și dacă sînt nenumărate semnele care îl leagă de cea dintîi, ele țin mai curînd de haină, de exterior; înăuntrul pieselor lui freamătă idei noi, iar omul care le dă viață este și el un om al noii ere. Sîntem la începutul secolului al XVI-lea și multe din piesele lui Gil Vicente sînt scrise înainte ca Luther, întors de la Roma, să ridice Saxonia, arzînd într-un simbolic « auto da fé » decretele și legile papale. Să fie oare întîmplător faptul că anul 1536, an în care Gil Vicente își joacă ultima piesă, *Floresta de Enganos (Pădurea fermecată)*, în palatul regal din Évora, an după care nu se mai știe nimic despre marele dramaturg, este tocmai anul în care se instituie în Portugalia Tribunalul Sfîntului Oficiu?

Primul lucru care te izbește în opera maestrului Gil este satira aspră, neobosită, încăpățînată chiar, pe care o face clerului în mai toate piesele sale. Un șir întreg de popi, țopăind în dansuri frenetice, suflînd din cimpoaie, lăfăindu-se în brațele fetelor frumoase și administrîndu-și din cînd în cînd indulgențe, colindă piesele portughezului. Gil Vicente nu este probabil un erasmist *avant la lettre* și nici un umanist în sens strict: ideile « pluteau în aer », iar curtea din Lisabona era un loc umblat. Dar se pare că Erasm îl admira pe Gil Vicente și-l compara cu Plaut [2]. Pe de altă parte, Gil Vicente nu este nici ecou al ideilor Reformei, el este un suflet simplu și pios în Portugalia cea devotă, și de aceea condamnă abuzurile și lipsa de vocație a călugărilor care « s-au făcut mai mulți decît îi încape pămîntul » *(Fragua de Amor* — 1524). Tot de aceea nu se identifică întru totul nici cu ideile lui Luther, nici cu cele ale lui Erasm. În *Auto da Alma* e mai aproape de Erasm cînd pledează înfierbîntat pentru liberul arbitru. O face poate și pentru că este om de teatru, și în teatru libertatea personajului e condiție *sine qua non*, altfel n-ar mai fi alegere, deci problemă, deci dramă. Dar mereu se îndepărtează de misoginul Erasm (care spusese, după căsătoria lui Luther: «Reforma a început printr-o tragedie și se sfîrșește prin căsătorie ca toate comediile »). Femeile din piesele lui Gil Vicente sînt privite cu duioșie și îngăduință, chiar atunci cînd sînt ironizate pentru cochetăria și pretențiile lor. Poate și pentru că la curtea lui Dom Manuel femeile au fost cele care l-au încurajat și susținut, regine mame, regine consoarte și prințese. Dar, în pofida îngăduinței pe care o arată femeilor, cele mai reușite personaje din punct de vedere realist și dramatic sînt cele din *Farsa Inêsei Pereira*, din *Cine are fîn?* și din *Auto cu Mofina Mendes*, primele două tipuri de «moça vilã» (orășeancă de condiție modestă), ultima — țărancă. Și Inês Pereira și Isabel din *Cine are fîn?* rîvnesc să se mărite: nu le place munca, nu vor bărbați grosolani, le place să se gătească în fața oglinzii și vor un *fidalgo*, meșter la cîntat și vorbe dulci, pe scurt — suferă de bovarism. Inês Pereira refuză un băiat de treabă și înstărit, dar timid și stîngaci, ca să ia un « escudeiro » coate-goale și pe deasupra fanfaron, care, îndată după nuntă, o închide în casă și o pune la brodat. *Fidalgul* pleacă în cruciadă și, spre norocul Inêsei, moare acolo, dar nu în toiul luptei, ci pe cînd dădea bir cu fugiții. Între timp Inês a înțeles că « mais vale asno que me leve que cavalo que me derrube » [3] și se mărită cu țăranul Pero Marques, căruia însă se pare că-i va pune coarne în cel mai autentic stil boccaccian. Dar teatrul vicentin nu creează numai reușite tipuri feminine; nobilul sărac și sluga lui, cuplul comic de mare succes în comediile clasice și în romanele de tip picaresc, în frunte cu neîntrecuta pereche Quijote — Sancho, își capătă conturul tocmai în piesele lui Gil Vicente. Pe Aires Rosado, fidalgul din *Cine are fîn?* îl cunoaștem întîi din conversația dintre sluga lui și sluga altui asemenea *escudeiro*, ambii demni precursori ai valeților isteți și mucaliți din Commedia dell'arte, din teatrul spaniol al Secolului de Aur și din toate comediile

[2] M. Menéndez y Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, Obras completas*, Santander, vol. II, p. 18. Iar Mendes dos Remedios, *História de literatura portuguesa*, Coimbra, 1908, consemnează legenda după care Erasm ar fi învățat portugheza ca să-l poată citi pe Gil Vicente. În orice caz este foarte posibil să-l fi cunoscut, de la prietenul său Damião de Goes, distins istoric și umanist portughez.

[3] Aproximativ: « mai bine măgar viu decît cal mort » (mai bine un măgar care să mă poarte, decît un cal care să mă trintească). Acesta este argumentul piesei, care i-a fost impus lui Gil Vicente, de cei care îl acuzau de lipsă de originalitate, și pentru care el a compus pe loc una dintre cele mai bune comedii ale sale, adeverindu-și astfel geniul pus la îndoială.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de la Molière încoace. Într-un dialog plin de vervă și umor cei doi își prezintă stăpînii: mănîncă din an în paște, n-au haine cu care să se arate în lume, caii le sînt piele și oase, dar, noapte de noapte, compun serenade languroase sub balcoanele fetelor de măritat. Asistăm apoi la o astfel de scenă sub balconul Isabelei, cînd tristele cîntări ale fidalgului, acompaniate de lătratul cîinilor și miorlăitul pisicilor din vecini, o fac pe mama « victimei » să iasă în stradă, apostrofîndu-l greu pe bietul vinovat. O gamă întreagă de personaje clasice de comedie, din care nu lipsesc bătrînul îndrăgostit de tînăra fată săracă *(O Velho da Horta — Bătrînul cu grădina)*, codoașa dibace și profitoare *(O Velho da Horta, Auto de Inês Pereira, Barca do Inferno)*; iar critica se întinde asupra celor mai inviolabile instituții: în *Frágua de Amor*, Justiția e o bătrînă cocoșată cu buzunarele pline de plocoane și pungi cu bani și cu mîinile mari, învățate să « înhațe », care vrea să fie prefăcută într-o fată tînără și frumoasă. Apar însă, în pastorale mai cu seamă, personaje poetice, într-o lumină caldă — aceste piese și aceste personaje în care se vede cît e Gil Vicente de portughez. O altă față a operei lui ne dezvăluie sentimente care nu mai pot fi în nici un caz cele ale unui medieval. Multe din piesele sale sînt o splendidă apoteoză a patriei, noțiune strîns legată de acea epocă de glorie portugheză. În *Auto da Fama* o păstoriță din Beira, cerută pe rînd de un francez, un italian și un spaniol, le dovedește că nici un pămînt n-o merită mai mult decît Portugalia. *Exortação de Guerra* conține un cald elogiu adus țării al cărei renume a ajuns pînă la capătul lumii. Pasajele, de asemenea numeroase, în care Gil Vicente înalță imnuri naturii, poezia cosmică din cîteva piese *(Auto dos Quatros Tempos, Triumfo do Inverno* etc.), alcătuiesc alt atribut original al scrisului său. E adevărat că personajele nu au dimensiunea psihologică, sînt tipuri generale, dar nu imuabile, cum susțin unii vicentinologi. Împotriva acestei afirmații se ridică Inês Pereira, personaj complex și care se transformă de-a lungul piesei, piesă « unde se află în germene o adevărată comedie demnă de Molière » [4]. E adevărat că opera lui este plină de abstracțiuni personificate în cea mai limpede tradiție medievală, dar personajele divine din moralități și mistere sînt umanizate, în spatele lor se ascund figuri de la curtea manuelină. Iar alegoriile depășesc de multe ori abstracțiunea și impersonalul, transformîndu-se în adevărate tipuri omenești, ca în *Todo o Mundo e Ninguém. Todo o Mundo (Toată lumea)* este « un neguțător bogat », iar *Ninguém (Nimeni)*, « un biet om îmbrăcat sărăcăcios ». Conversația lor, consemnată de doi drăcușori se desfășoară în felul următor:

« *Nimeni:* Cum te cheamă, cavalere? / *Toată Lumea: Toată Lumea* mă numesc / Și de multe zeci de ani / Umblu după gologani / Și cu asta m-ostenesc. / *Nimeni: Nimeni*, astfel mă numesc, / Și eu caut conștiință. / (Belzebut către Dinato) / *Belzebut:* Iată bună chibzuință. / Drace, scrie ce-ți șoptesc. / *Dinato:* Ce să scriu aici, fîrtate? / *Belzebut: Nime' vrea doar conștiință.* / *Bani i-ar place Lumii Toate.* / *(Nimeni* către *Toată Lumea)* / *Nimeni:* Ce mai cauți prin pustiu? / *Toată Lumea:* Caut glorie acuma. / *Nimeni:* Eu virtute caut numa / Și-o cunosc de cînd mă știu. / (Belzebut către Dinato) / *Belzebut:* Pana grabnic ți-o ascute, / Scrie dar precum se-arată: / *Lumea gloria o cată,* / *Nime' caută virtute* ». (Trad. n.) [5].

Stilul lui Gil Vicente este încă foarte tributar unei poetici medievale. Dar dincolo de simbolismul culorilor, păsărilor etc., depășește tiparele o forță a naturii prevestitoare de Renaștere. Excelent poet și versificator abil, Vicente se plimbă cu dezinvoltură prin desișurile de figuri ale poeticilor medievale: versurile lui sînt împînzite de *leixa-prende* (reluarea ultimului cuvînt din vers la începutul versului următor), *multiplicado* (rimă interioară), *redobrado* (repetiție aliterativă), *reiterado* (repetiție oratorică, la început de vers),

[4] M. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, vol. III, p. 119.

[5] « *Ninguém:* Como hás nome, cavaleiro? / *Todo o Mundo:* Eu hei nome *Todo o Mundo,* / e meu tempo todo inteiro / sempre é buscar dinheiro / e sempre nisto me fundo. / *Ninguém:* E eu hei nome *Ninguém* / e busco a conciência. / (Berzebu para Dinato) / *Berzebu:* Esta é boa experiência: / Dinato, escreve isto bem. / *Dinato:* Que escreverei companheiro? / *Berzebu: Que Ninguém busca consciência, e Todo o Mundo dinheiro.* / *(Ninguém* para *Todo o Mundo) Ninguém:* E agora que buscas lá? / *Todo o Mundo:* Busco honra muito grande. / *Ninguém:* E eu virtude, que Deos mande / que tope co'ela já. / *(Berzebu* para *Dinato) Berzebu:* Outra adição nos acude: / escreve logo i a fundo: / que *busca honra Todo o Mundo,* / *e Ninguém busca virtude.*

Teatro de Gil Vicente, Portugalia Editora, Lisboa, 1968, p. 303—304.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rime derivate etc. Dar sînt forme asimilate și mînuite cu dibăcie, din care reușește să creeze adevărate bijuterii poetice, ca monologul mamei din *Quem tem farelos?*, din care cităm un fragment:

« Sfîntă Fecioară Marie, / Ăl de m-a scos iar din casă / S-aibă rea masă, rea casă, / Apa să-i fie sălcie. // Rea ispravă, rea otravă, / Rea colina, rău pridvorul / Rea pădurea, rău izvorul, / Rea poteca, rea zăbava // Rău e stupul, rău e lupul, / Rea șopîrla, rea și mare, / Pîinea ne'ndestulătoare, / Rea mîncarea, rău e trupul, / Rea e smoala, rea tocmeala, / Rău e vinul, rău e chinul, / Rea e boala, rea urzeala. // Ură de munte și luntre/ Ură de lup și vulture / Zile de rele augure, / Rîuri din munte în munte / Rea moarte, rea parte, rea carte, / Rău patul, rău catul, rău satul, / Rău spălatul, rău uscatul, / Reaua moarte să te poarte ». (Trad. n.) [6].

E adevărat de asemenea că foarte des personajele lui folosesc limbajul amorului curtenesc. Dar tot în *Quem tem farelos?* declarația de dragoste a fidalgului este o parodie plină de haz a acestui limbaj. Paul Teyssier are dreptate cînd îl consideră pe Gil Vicente « original în măsura în care este portughez mai curînd decît spaniol, și popular mai curînd decît livresc » [7]. Or, Gil Vicente este portughez mai cu seamă în pasajele lirice de mare frumusețe, în elogiile aduse naturii, patriei, iubirii, în pastorale mai cu seamă, în *cantigas* și *vilancetes* [8] cu care își presară piesele.

Dincolo de comicul de caracter (scutierul, fata de la oraș, codoașa), comicul de contrast (bătrînul amorezat de fată), există la Gil Vicente un comic de limbaj pe care îl mînuiește cu mare abilitate și pretutindeni. Evreii (de exemplu perechea comică Vidal-Latão din *Auto de Inês Pereira*) sînt înfățișați într-o caricatură realistă, mult umanizați față de alte apariții ale lor în teatrul iberic, simpatici, cu pitoresc și autenticitate. Țiganii, veniți în Portugalia după ce stătuseră o vreme în Spania, vorbesc o spaniolă specială, caracterizată prin *el ceceo* (pierderea diferenței dintre *s* fricativ alveolar și *s* fricativ dental), sau prin trecerea de la *o* la *u* (*señur* în loc de *señor*). Iar negrii, al căror limbaj se poate spune că Gil Vicente l-a creat pentru literatura de după el, vorbesc o amuzantă portugheză «petit nègre».

În sfîrșit, judecate din punct de vedere strict teatral, pieselele lui Gil Vicente par a nu fi reușit să-și găsească unitatea dramatică. Teatrul lui Gil Vicente ne oferă tipuri, dar nu caractere, nu individualități — și fără individualități nu sînt probleme —, ci doar cazuri. Gil Vicente nu știe ce este unitatea de timp, de loc, și chiar de acțiune. Și dacă *Comédia da Rubena* este totuși împărțită în scene, ea constituie un caz izolat: într-una dintre cele mai reușite comedii ale sale are loc o cruciadă de cîteva luni, eroinei îi moare bărbatul, și ea abia apucă să cînte o *cantiga*, după care, fără să iasă din scenă, pleacă în pelerinaj, trece un rîu etc. Dar tocmai această indiferență față de verosimil ne permite nouă, din perspectiva modernă, să descoperim la Gil Vicente o foarte interesantă și modernă concepție despre teatru, care nu este *adevăr* ci *fingimento* (prefăcătorie). Viziunea aceasta este atît de apropiată de ideea care stă la temelia artei moderne, aceea a necesității stimulării consumatorului de artă, scoaterii lui din pasivitate, colaborării lui la operă. Spectatorul teatrului vicentin trebuie să umple el golurile, să accepte convenția. Semnificativă din acest unghi de vedere este prima indicație scenică din *Farsa Inêsei Pereira*: « Întră Inês Pereira și *se face (subl. n.)* că lucrează singură, în casă, și cîntă acest cîntec: ». Piesele lui Gil Vicente ne trimit cu gîndul la celebra scenă a spectacolului din *Visul unei nopți de vară*, unde zidul lîngă care se întîlnesc îndrăgostiții este interpretat de un actor. Este teatrul vremii noastre acest teatru, în care actorii își fac semne cu publicul dindărătul măștii personajului, și în care sforile se văd pentru că trebuie să se vadă, pentru că teatrul este

[6] Rogo à Virgem Maria / que quem me faz erguer da cama, / que má cama e má dama, / e má lama negra e fria. // Má mazela e má courela, / mão regato e mao ribeiro. / mao silvado e mao outeiro, / má carreira e má portela. // Mao cortiço e mao sumiço, / maos lobos e maos lagartos, / nunca de pão sejam fartos! / Mao criado, mao serviço, / má montanha, má companha, / má jornada, má pousada, / má achada, má entrada, / má aranha, má façanha. // Ira de monte e de fonte, / ira de serpe e de drago, / perigo do dia aziago / em rio de monte a monte, / má morte, má corte, má sorte, / má dado, má fado, má prado, / mao criado, mao mandado, / mao confôrto te conforte.
Ibidem, p. 80—81.

[7] Paul Teyssier, *La Langue de Gil Vicente*, Paris, 1959, p. 551.

[8] Specii de poezie medievală portugheză.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai puţin viaţă decît e viaţa teatru şi, după cum se vede, n-am făcut decît să-l redescoperim.

Dar piesele lui Gil Vicente conţin şi alte preţioase informaţii despre felul în care se dădeau atunci reprezentaţiile şi care îl arată inovator şi în ceea ce priveşte arta scenică, faţă de predecesorii şi contemporanii lui spanioli. În mare parte din piesele lui decorul este o navă, lucru firesc dacă ne gîndim la Portugalia acelei vremi de glorioase călătorii. În *Auto da Barca do Inferno* pe scenă se află două nave, cea care duce spre infern şi este cîrmuită de diavol şi cea care duce spre paradis şi este cîrmuită de înger, şi sînt astfel făcute încît să poată fi sugerată o mişcare în interiorul lor: personajele urcă pe navă, se întreţin cu cele aflate pe uscat etc. În *Nau de Amores* apare o navă care se călăfătuieşte pe scenă, altă navă în *Triumfo do Inverno*. Dar mai interesantă este *Frágua de Amor (Forja amorului)* în care elementul principal este un castel unde personajele intră ca să fie prefăcute după cum le e vrerea. Dacă pentru majoritatea pieselor nu avem indicaţii scenice cu privire la trecerea de la o scenă la alta, de la un loc al acţiunii la altul, în două piese aflăm despre existenţa cortinei. În *Auto da Sibila Cassandra* o indicaţie a autorului sună astfel: « Se trag perdelele (cortina), unde se află tot utilajul Naşterii Domnului ». Acest utilaj trebuie să fi fost static, o iesle cu figurine. Dar în *Auto de Mofina Mendes* Fecioara este un personaj cu text, care, înainte de scena Bunei Vestiri este ascunsă vederii: « cerra-se a cortina » (se închide cortina). În mai toate piesele ni se dau indicaţii despre costumele personajelor. Despre Fecioară ni se spune, de exemplu, că este îmbrăcată ca o regină, personajele titulare ale piesei *Toată Lumea şi Nimeni* apar, primul în chip de neguţător bogat, al doilea ca sărac. Cea mai mare parte din personaje însă par a fi măşti fixe, pentru care autorul consideră necesar să indice numai: « vestido de vilão » (îmbrăcat în orăşean), « vestido de diabo » (îmbrăcat în drac) etc. De cîte ori însă simte nevoia să scoată un efect special din costum, lucrul este indicat în text. În *Barca Infernului* de exemplu, lunga trenă a fidalgului dusă de paj are un rol în desfăşurarea acţiunii, este motivul pentru care îngerul nu-l va primi în barca lui, este semnul distinctiv al personajului, marca lui semantică de lipsă de modestie şi virtute.

Excelentul istoric şi critic literar António José Saraiva are dreptate cînd constată că « Gil Vicente ne înfăţişează curiosul spectacol al unor tipuri care umblă în căutare de cadru şi, de cele mai multe ori, nu-l găsesc »[9]. Dar tot atît de adevărat este că în literatura dramatică modernă personajele sînt mereu în căutarea de ceva, de la cadru pînă la autor. Chiar dacă Gil Vicente nu se eliberează total de schematismul medieval, iar lirismul stinghereşte de multe ori desfăşurarea dramatică a textului, are un excelent simţ al scenei, al mişcării, al dialogului.

Am încercat să descriem, sumar, opera literară a lui Gil Vicente aşa cum se înfăţişează criticului de astăzi, cu inerentele imperfecţiuni şi calităţi evidente. Dar criticul dublat de istoric este întotdeauna tentat să scormonească arhiva, să stabilească influenţe şi coincidenţe neîntîmplătoare, care de multe ori umbresc imaginea şi frustrează opera de merite incontestabile. Bibliografia critică vicentină cuprinde nenumărate lucrări care aduc informaţii şi ipoteze preţioase privind cunoştinţele lingvistice şi culturale ale dramaturgului, influenţele pe care le-a suportat şi influenţele pe care le-a exercitat. Disputele au fost numeroase între cei care susţineau că Gil Vicente este un umanist în adevăratul înţeles al cuvîntului, că ar fi ştiut spaniola, franceza, italiana şi latina clasică, şi cei care socoteau cultura lui drept o cultură strict bisericească; între cei care absolutizau influenţa spaniolă sau pe cea franceză. Gil Vicente este studiat în istoriile spaniole în aceeaşi măsură în care îşi găseşte locul în cele portugheze. Pentru spanioli argumentul major pentru adoptarea dramaturgului este că multe din piesele acestuia au fost scrise în spaniolă. Dar Portugalia era bilingvă la vremea aceea, reginele veneau din Castilia şi erau ocrotitoarele lui Gil Vicente. Trebuie însă să ţinem seama de un fapt cu mult mai important: înainte de Vicente, în Portugalia, spre deosebire de Spania, practic nu exista teatru, iar mişcarea teatrală portugheză de după el, pînă în zilele noastre, nu se poate compara cu cea spaniolă. Singurul

[9] Antonio José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Europa-América, 1970, p. 126.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tip de reprezentaţii teatrale pe care se pare că l-ar fi cunoscut portughezii — pînă în ziua de 6 iunie 1502, cînd Gil Vicente s-a prezentat în faţa soţiei lui Dom Manuel, Dona Maria, care tocmai născuse, și i-a recitat *Monologul Văcarului* — erau așa-numitele *momos*, reprezentaţii aristocratice, cu montare luxoasă, mașinării, nave, cai, muzică, dar fără cuvinte. În timp ce alta este tradiţia din care se înfruptă, în Spania, Lope de Rueda, Juan del Encina, Lucas Fernández sau Torres Naharro. Astfel că pare de neînţeles apariţia unui Gil Vicente, *ex nihilo*, ignorînd istoria teatrului spaniol, cum de neînţeles ar fi apariţia unor Lope de Vega, ori Calderón, fără Gil Vicente. *Breve Sumário da História de Deus* și *Auto dos Quatro Tempos* amintesc *La Vie du Christ* a lui Jean Michael, *Quem tem farelos? Les Clercs de la Bazoche*, *Comédia do Viuvo* sau *Comédia da Rubena — Aquilana* lui Torres Naharro. Brízida Vaz din *Barca Infernului* e soră bună cu celebra Celestina, iar Inês Pereira pare scoasă dintr-o povestire de Boccaccio. *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório* și *Auto da Barca da Glória* trimit la *Divina Comedie* și își au obîrșia în « dansurile macabre » medievale, serbări la care Moartea își poftea aleșii. Nu se știe dacă aceste manifestări provin inițial din reprezentaţiile plastice sau din cele scenice. J. Huizinga înclină să creadă că reprezentaţia scenică a precedat, în cazul acesta, artele plastice [10]. Și cert este că prima operă scrisă pe această temă este, în Spania, *Danza general de la muerte*, pe care Gil Vicente trebuie s-o fi cunoscut.

Dar *Bărcile* lui Gil Vicente l-au inspirat probabil pe Lope de Vega în *Viaje del Alma*, *Dom Duardos* și *Amadís de Gaula* pe Calderón; *Quem tem farelos?* pe Molière în *Les Précieuses ridicules*, iar printre precursorii lui Sancho Panza se numără și Pero Marques din *Farsa Inêsei Pereira*. E foarte puţin probabil ca La Fontaine să-l fi citit pe Gil Vicente, dar *La laitière et le pot au lait* este povestea indică a vasului cu ulei de măsline pe care îl primește Mofina Mendes de la stăpînul ei și pe care îl sparge înainte de a-și putea pune în aplicare planurile de îmbogăţire. Or, piesa lui Gil Vicente este cea mai importantă tratare europeană cunoscută a poveștii. Diavolul care ispitește Sufletul în *Auto da Alma* poate fi o prefigurare a lui Mefistofeles. Și nu puţini sînt cei care consideră *Auto da Fama* și *Exportação da Guerra* sursa de inspiraţie și imboldul pentru faimoasa epopee lusitană a lui Camões.

Toate acestea nu știrbesc nimic din originalitatea lui Lope, Calderón, Molière sau Goethe, după cum nici Gil Vicente nu trebuie privit cu mai multă rezervă în clipa cînd îi sînt dezvăluite sursele de inspiraţie.

Este aproape imposibil de stabilit, pentru acea epocă, pînă unde se întindeau cunoștinţele literare ale unui autor. Putem, însă, foarte bine, presupune că a cunoscut toate aceste opere de care este « acuzat » că s-ar fi lăsat influenţat: cum am mai spus, Lisabona era o capitală importantă în Europa și un centru cultural foarte vizitat, iar cărţi se imprimau în Spania în orice caz de la 1471. Fără teatrul spaniol Gil Vicente nu ar fi putut fi ceea ce este. Dar de ce tocmai un portughez a fost hărăzit să marcheze, în teatru, limitele a două epoci? Literatura portugheză este specific lirică. Portugalia, cel puţin pînă în secolul al XIX-lea, nu a avut mari prozatori, și nici pînă astăzi nu a dat un autor de teatru de mărimea lui Gil Vicente. Poate tocmai caracterul liric al tradiţiei literare portugheze este ceea ce-i lipsea teatrului și ceea ce-i aduce Vicente. Piesele lui incorporează acest fond de lirism care nu va mai reînvia în teatrul spaniol decît o dată cu Federico García Lorca.

Din perspectivele teatrului modern european, Gil Vicente apare copleșit de marile personalităţi ale lui Lope de Vega, Calderón de la Barca, Molière ori Shakespeare. Gil Vicente este abia un om al celor două epoci, care încearcă încă să împace credinţa cu raţiunea, gîndirea liberă cu disciplina apostolică romană, devoţiunea medievală cu spiritul modern. El contribuie substanţial la izgonirea teatrului religios de pe scenă și creează premisele nașterii unui adevărat teatru comic autonom, prin întruparea progresivă a abstracţiunilor alegorizate. Dar dacă s-ar reduce numai la atît, interesul pentru teatrul vicentin ar rămîne unul strict istoric.

[10] J. Huizinga, *Le Déclin du Moyen Age*, Paris, 1967, p. 148—149.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De la această înălţime a vremii noastre descoperim însă un Gil Vicente teribil de actual, mai ispititor astăzi pentru o reprezentaţie modernă decît marii Lope, Calderón, ori Molière. Pentru că teatrul lui, asemeni teatrelor lui Brecht sau Beckett, nu este un teatru de caractere şi de contradicţii, ci un teatru de satiră socială, un teatru de idei, un teatru polemic.

Realismul în teatru a fost înţeles multă vreme ca un imens efort de a crea pe scenă iluzia realităţii, ca exigenţă nejustificată de a vedea actorul confundîndu-se cu rolul, şi a dus şi duce încă la manifestări naturaliste neartistice împortiva cărora se ridică un teatru anti-psihologist şi poate chiar anti-teatral — dacă socotim conflictul ca esenţă a dramaticului. Un teatru de acest din urmă tip ne oferă Gil Vicente, un teatru înţeles ca o coexistenţă şi colaborare a realismului cu stilizarea, ca iluzie a realităţii şi ca *teatru*, deci ca acţiune închipuită şi reală în acelaşi timp.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SITUAȚIA COMPOZITORULUI ȘI UNELE ASPECTE ALE RECEPTĂRII MUZICII ÎN SCRIERILE LUI HONORÉ DE BALZAC

de CONSTANTIN STIHI-BOOS

Romanului cu subiect muzical, de substrat filozofic și nu de tipul viață romanțată, i-a fost dat să ajungă la o deplină realizare abia în prima jumătate a secolului XX cu trei mari creații datorate lui Romain Rolland *(Jean Christophe)*, Franz Werfel *(Verdi)* și Thomas Mann *(Dr. Faustus)*; în schimb nuvela cu aceeași tematică și-a avut realizările ei cele mai mari în mod paradoxal exact cu un secol înainte; aici autorului i se cerea, pe lîngă înzestrarea de muzicolog amator priceput, posedarea unei capacități deosebite de a zugrăvi și de a interpreta inteligent, atrăgător și mai ales concis un univers care necesita un anume fel de prezentare descriptivă, implicînd totodată evitarea aridității caracteristice eseului de specialitate. La modul romantic, la începutul secolului al XIX-lea îi reușise un astfel de lucru lui E.T.A. Hoffmann (1775—1822), dar acesta era în plus, pe lîngă scriitor de geniu și un compozitor avizat și meritoriu (a se vedea și recenzia din acest număr), deci era un om care mai întîi cunoscuse și trăise el însuși din plin bucuriile și dezamăgirile datorate artei sunetelor, ca abia apoi să se consacre definitiv scrisului. În mod surprinzător însă, genul său de nuvelă muzical-filozofică nu avea să facă totuși ulterior o carieră deosebită, cu toate posibilitățile sale incontestabile. Un singur alt mare creator al vremii, și anume unul care avea să stea deja pe pozițiile realismului urma să înțeleagă și să utilizeze sugestia și exemplul autorului german, deși nuvelele sale pe teme muzicale s-au bucurat pînă azi încă destul de puțin de atenția pe care o meritau din punct de vedere muzicologic. Îl avem în vedere pe scriitorul de valoare universală Honoré de Balzac (1799—1850) despre care se știe că a fost foarte versat și informat în cele mai diverse domenii, la care îl putem adăuga, cu toată certitudinea și pe cel al muzicii. Destul de obscurul compozitor franco-german de opere Jacob Strunz (1783—1852), al cărui maxim titlu de glorie este acela de a fi fost prieten cu Balzac, Berlioz și Meyerbeer, nu-și închipuia, desigur, că ajutîndu-l, pe cît se pare cu destulă competență, pe primul din acești prieteni ai săi să-și formeze o foarte bună cultură muzicală pentru nivelul și gustul epocii, își va salva de la uitare numele cuprins în dedicația celei de-a doua nuvele muzicale a scriitorului, *Massimilla Doni*, în vreme ce de propriile sale lucrări, destul de slăbuțe, nu avea să-i mai pese ulterior nimănui. Sugestiile amicale ale lui Strunz la care s-au mai adăugat și unele impresii ale unui « bel esprit » al timpului, De Belloy și desigur și stimulentul propriei sale activități ziaristico-muzicale (analizată cîndva de un J. Huneker în articolul *Balzac — critic muzical*, din *Overtones*, New York, 1928) l-au determinat pe autorul *Comediei umane* aflat în plină maturitate creatoare să abordeze întîi în 1837, în *Gambara*, iar apoi încă o dată, în 1839, în *Massimilla Doni*, problemele artei Euterpei. Ambele nuvele au fost apoi grupate de Balzac în ciclul așa-numitelor *Studii filozofice* din ampla serie a *Comediei umane*. În amîndouă, în ultimă instanță a operat un fel de mutație întrucît în ele francezul Balzac se ocupă totuși aproape exclusiv de viața și activitatea unor muzicieni italieni, în conformitate cu rolul covîrșitor jucat de muzica de operă italiană în epoca amintită; putem spune, deci, că în această privință avem de-a face cu un fel de mutație analogă celei pe care o sesizam în precedentul nostru articol, francezul Romain Rolland evocîndu-l pe fictivul muzician german Jean-Christophe Krafft, austriacul Franz Werfel imaginînd un episod inedit din viața lui Verdi iar

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

germanul exilat de fascism Thomas Mann întreprinzînd zugrăvirea complexei figuri a compozitorului german sfîşiat de contradicţii, Adrian Leverkühn.

În *Gambara*, care este de altfel una din cele mai valoroase creaţii ale sale din genul scurt, Balzac pune cu cea mai mare acuitate problema rolului şi menirii compozitorului în condiţiile Parisului anilor 1830—1840. În soarta compozitorului italian Paolo Gambara, « personaj demn de Hoffmann » cum îl defineşte Balzac însuşi în prefaţă (dar care îi fusese sugerat autorului francez de dedicatarul nuvelei, acel De Belloy menţionat de noi mai sus), venit să-şi caute norocul în capitala Franţei, avem parcă prefigurate *in nuce* multe din elementele aventurii analoge de mai tîrziu a lui Jean-Christophe Krafft, eroul lui Romain Rolland, iar ideile şi concepţiile inovatoare ale eroului balzacian, la fel le preced în diverse privinţe pe unele din cele ale lui Adrian Leverkühn, eroul lui Thomas Mann, fără să mai amintim şi faptul, uimitor oarecum, datorită neaşteptatelor coincidenţe, că sub multe aspecte se pot stabili aici analogii şi cu ideile despre « muzica viitorului » aşa cum au fost exprimate ele ulterior de marele compozitor Richard Wagner (de altfel şi eroul balzacian vorbeşte tot despre o « muzică a viitorului »). Aşadar, Paolo Gambara, muzicianul italian sărăcit, venit la Paris unde întîlnise doar indiferenţa, voieşte să creeze « o muzică a viitorului », după cum am arătat, şi care să fie clădită pe baza unor concepţii complet personale. Eroul lui Balzac consideră muzica drept « artă şi ştiinţă în acelaşi timp », cu « rădăcini în fizică şi în matematică », dar este de părere că arta sunetelor s-ar afla încă în « perioada copilăriei », deoarece tocmai de aceste « rădăcini » şi anume, mai ales de cele fizice, nu se ţinuse seama pînă atunci. Explicîndu-şi concepţia, Gambara (despre care Balzac face şi precizarea importantă că « inteligenţa îi domină pasiunea »), porneşte de la postulatul că « un compozitor trebuie să fie şi un om foarte cult », întrucît « acel compozitor care cîntă numai pentru a cînta este un meseriaş şi nu un artist », şi expune o teorie nelipsită de interes asupra esenţei şi naturii fizico-acustice-matematice a sunetului muzical şi asupra necesităţii creării în consecinţă a unei melodii « geometrice », exemplificată în « practică » printr-o serie de experienţe vizînd crearea unor instrumente noi, ca acel « panharmonicon » — interesant pian-orgă, menit să poată înlocui o întreagă orchestră şi descris cu multă acurateţe de Balzac, precum şi prin analiza amănunţită făcută de Gambara a propriei sale opere (bineînţeles imaginare), *Mahomed*, analiză care împreună cu alte cîteva, mai sumare, legate de unele improvizaţii atribuite eroului său de către autor, pun, datorită măiestriei lor deosebite, o problemă în multe privinţe analogă cu cea ridicată de analizele tot atît de magistrale ale unor lucrări de asemenea imaginare, în speţă cele ale lui Adrian Leverkühn din *Dr. Faustus* de Thomas Mann: dacă Balzac ar fi putut efectiv compune muzică şi cum ar fi arătat aceasta ca atare? Problema umanismului şi antiumanismului transpusă în sfera muzicii nu putea avea bineînţeles la Balzac un aspect analog cu cel din creaţiile marilor săi urmaşi menţionaţi anterior, care aveau să-şi desfăşoare activitatea la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi la începutul celui următor, cînd fenomene noi, atît sociale cît şi artistice, generau noi condiţii creatoare şi de viaţă pe care evident nu le puteau anticipa nici scriitorul francez şi nici eroul său. Cu toate acestea, dubla contradicţie prezentă la eroii lui Romain Rolland şi Thomas Mann apare şi aici, bineînţeles într-un fel specific: este vorba de contradicţia dinăuntrul artistului însuşi şi de cea dintre artist şi societate. În funcţie de precizarea menţionată anterior a lui Balzac asupra lui Gambara că « inteligenţa îi domină pasiunea » ni se prezintă şi reversul medaliei. Gambara, afundîndu-se excesiv în propriile sale căutări teoretice, ajunge (aidoma eroului cu prototip real, baronul de B. — alias baronul de Bagge — din nuvela *Elevul lui Tartini* de E.T.A. Hoffmann) să atingă chiar stadiul de manie, eroul balzacian crezînd că realizează la « panhormoniconul » său armonii sublime, cînd de fapt emite combinaţii sonore imposibile, cacofonice, care-l îndepărtează de orice realizare practică a măreţelor sale concepţii; deci « el poate concepe muzica cea mai extraordinară, dar n-o poate transmite » arată autorul. Abia sub impulsul alcoolului se produce coordonarea concepţiilor teoretice cu practica la Gambara (semnalăm modernitatea procedeului, ceva asemănător avînd loc, de pildă, şi în cunoscuta comedie *Domnul Puntilla şi servitorul său Matti*, de Bertolt Brecht), forţa din el se descătuşează temporar şi marele compozitor nerecunoscut poate să-şi afirme în sfîrşit geniul, dar numai pe răstimpul cît ţine ameţirea lui. A doua contradicţie, decisivă pentru ratarea şi prăbuşirea completă a lui Gambara, este totala neînţelegere a societăţii faţă de marele artist — redus la mizerie neagră şi ridiculizat, fie de confraţii săi într-ale muzicii, deşi aceştia îi sînt cu mult inferiori, fie de milosul bucătar Giardini care-l adăposteşte un timp (acesta se prezintă şi el ca un căutător maniac şi eşuat al absolutului în meseria sa — pendant

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

burlesc-grotesc la nobleţea căutărilor artistice ale lui Gambara), fie chiar de contele Andrea Marcosini, diletant superior înzestrat şi singurul care l-ar putea înţelege şi salva pe marele muzician, dar care, lipsit de orice scrupul moral, preferă să-i seducă şi să-i ia soţia, pe Marianna, unicul sprijin moral şi material al nefericitului muzician. « Sufletul care voia să urce » al lui Gambara este menit astfel « să cadă », fără a se putea realiza, atît datorită contratimpului din cugetul său creator, cît şi nepăsării, neînţelegerii sau ostilităţii celor din jur. Deci nuvela lui Balzac zugrăveşte în ultimă instanţă tot un moment de criză acută din viaţa şi activitatea unui mare artist, ca şi romanele *Verdi* de Franz Werfel şi *Dr. Faustus* de Thomas Mann; însă în vreme ce Verdi, aşa cum îl vede Franz Werfel, găseşte în sine puterea de a depăşi criza, Gambara, personaj după cum am văzut cu deficienţe psihice, se scufundă sub apăsarea ei; întrucît această situaţie psihică a sa nu are nici pe departe gravitatea celei a eroului lui Thomas Mann, Adrian Leverkühn, un ajutor prompt din partea celor din jur l-ar fi putut salva. În felul acesta tragedia lui Gambara se obiectivează, răspunderea principală pentru soarta nenorocită a compozitorului revenindu-i societăţii timpului. Pe canavaua suferinţelor lui Paolo Gambara, Balzac a ţesut concis şi grăitor o întreagă tapiserie de păreri ale sale despre muzică (pe care o consideră, de pildă, « ca fiind, faţă de celelalte arte care ne dau numai plăceri definite, singura în stare să ne facă să reintrăm în noi înşine », păreri uneori contradictorii dar de cele mai multe ori foarte lucide şi interesante. Astfel, ironizînd un personaj episodic, un compozitor de romanţe la modă, care voia neapărat, în ciuda lipsei sale de talent, să compună şi opere, Balzac arată că acesta era de părere (să nu uităm că acţiunea are loc în 1831—1837) că «Beethoven ar fi fost deja depăşit de noua şcoală » a timpului respectiv; ulterior, contele Marcosini observă sarcastic că un asemenea « compozitor de romanţe la modă i-a şi detronat deja pe un Palestrina, Pergolese, Mozart » din gustul publicului larg.

În legătură cu opiniile sale despre marii compozitori, Balzac dovedeşte de cele mai multe ori un spirit foarte larg. El arată, de exemplu, că « Beethoven ar fi fost insuficient înţeles » pentru epoca sa — afirmaţie perfect justificată, mai ales dacă ţinem seama şi de opiniile criticii ulterioare — şi că « deşi a depăşit limitele muzicii instrumentale, nimeni nu l-a urmat » totuşi pe acest drum; tot în acelaşi context, romancierul francez face, prin gura unui alt personaj episodic, un fost dirijor de merit, devenit, poate nu fără semnificaţie, şi el surd ca şi Beethoven, o destul de bună analiză a primei mişcări din *Simfonia a V-a în do minor*, lucrare pe care o propune apoi ca termen de referinţă pentru o serie de procedee muzicale din opera *Mahomed* a eroului său Gambara. Mozart este amintit cu foarte mari elogii pentru capodoperele *Don Juan* (aceasta de două ori pomenită) şi *Requiem*-ul. Bineînţeles Balzac nu-şi poate reţine marea admiraţie, în spiritul timpului său, pentru genul de « opera seria » sau « grand opéra », aşa cum fusese ilustrat de corifeii săi Rossini şi Meyerbeer (la acesta din urmă avem şi o foarte amănunţită şi informată analiză a operei *Robert Diavolul*); totuşi, anticipînd parcă opiniile aspre ale criticii din secolul următor (amintim, de exemplu, că nu demult un critic francez de seamă ca Norbert Dufourcq considera acest gen de lucrări ca fiind demn să figureze sub titulatura de « operă decadentă »), Balzac sesiza cu suficientă luciditate şi o serie de defecte ale lucrărilor în cauză (de pildă, la operele tragice ale lui Rossini sînt menţionate « uniformitatea în turnură, banalitatea cadenţelor, veşnicele fiorituri aruncate la întîmplare, monotonia din crescendi, volubilitatea şi caracterul excesiv de lejer, ca de flaşnetă » iar la operele lui Meyerbeer « slăbiciunea libretelor, lipsa de inspiraţie a melodiilor, amalgamul stilistic, monotonia armonică şi ritmică, caracterul adesea vulgar al muzicii »). Surprinzătoare apar apoi, în cadrul epocii, chiar dacă sînt făcute numai în treacăt, şi o serie de elogii aduse de marele scriitor francez la adresa unor corifei ai preclasicismului, ca Palestrina, Pergolese, Lulli, Carissimi, Scarlatti şi mai ales Bach; acesta, după o îndelungată eclipsă, tocmai de-abia începea să revină, în urma eforturilor romanticilor germani în frunte cu Felix Mendelssohn-Bartholdy, pe primul plan al atenţiei lumii muzicale, iar în Franţa renumele său avea să ajungă la apogeu numai mult mai tîrziu — este probabil că în această chestiune, care iarăşi îi face cinste lărgimii de vederi a lui Balzac în muzică — va fi avut un cuvînt vrednic de luat în seamă şi părerea lui Jacob Strunz, muzician, după cum am amintit, de origine şi formaţie germană. Culmea muzicii marele scriitor francez o vede în clasicii vienezi Haydn-Mozart-Beethoven dar şi în compozitorii de operă la modă ai timpului, Rossini şi Meyerbeer. În spiritul însă al opiniilor de obicei critice ale muzicologiei franceze de atunci şi de mai tîrziu, faţă de creaţiile aparţinînd altor şcoli şi altor ţări, Balzac reproşează în ultimă instanţă italienilor « sensualismul » lor, după părerea lui excesiv, şi coborîrea exagerată la tendinţele modei (apreciere justă), iar germanilor prea multul lor « idealism »<!>. În sfîrşit, pentru

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

completarea tabloului, trebuie amintit şi elogiul adus virtuozităţii lui Paganini şi a tînărului Liszt, virtuozitate pe care o apreciază ca fiind o foarte impresionantă « descărcare sufletească »; este însă de mirare că Balzac nu face nicăieri nici o menţiune despre Chopin, deşi se cunoşteau personal — este probabil că maniera stilistică a marelui compozitor franco-polonez nu-l va fi impresionat deosebit.

A doua nuvelă muzicală, *Massimilla Doni*, este însă inferioară celei precedente, atît din punct de vedere muzical cît şi literar. În ce priveşte importanţa ei muzicologică, ea ne apare numai ca un adaos la *Gambara*. Eroii ei şi tribulaţiile lor nu au o prea mare consistenţă — dar trebuie ţinut seama că probabil este vorba de ceva voit din partea autorului, întrucît reiese destul de clar că subiectul e numai un pretext pentru încadrarea unui scop bine definit, anume, zugrăvirea unui « tablou vivant » caleidoscopic al vieţii muzicale din Veneţia epocii, grupată în jurul faimosului teatru de operă « La Fenice », cu prezentarea pitorească a publicului zgomotos şi pestriţ dar amator de spectacole bune, a nobililor veneţieni scăpătaţi (ca însăşi eroina titulară) şi reduşi la un « dolce far niente » în urma ocupaţiei austriece, fapt care-i face să nu mai vrea sau să nu mai poată să ştie de nimic altceva în afara preocupărilor lor alternative erotice şi muzicale, a lumii artiştilor de operă dintre care se detaşează soprana Tinti — îmbinare de Malibran şi Pasta — şi tenorul Genovese (acesta din urmă repetă la modul burlesc drama căutării absolutului în muzică a lui Gambara, prin nişte vocalizări imposibile, menite în concepţia lui să-l facă să atingă perfecţiunea în arta vocală, şi de care îl vindecă în cele din urmă preţuirea şi dragostea colegei sale, făcîndu-l să revină la normal) sau a originalilor de felul criticului Capraja, admirator fanatic al purităţii... realizării ruladei vocale. Laudele foarte mari pentru Rossini (între altele cu o foarte amănunţită şi informată prezentare a operei *Moise* făcută de eroina nuvelei) se repetă, dar şi de astă dată cu unele amendări lucide (ca de exemplu sesizarea utilizării în această operă în mod cu totul nepotrivit a unei muzici vesele într-un moment de mare tensiune dramatică). Tot aici apare şi un elogiu fugitiv dar demn de reţinut, ca fiind iarăşi o raritate pentru epocă, adus folclorului muzical şi caracterului necesarmente specific al particularităţilor muzicii unei ţări sau alteia, pe care Balzac îl consideră demn de a fi respectat întotdeauna — condamnînd implicit, cu sau fără voie, cosmopolitismul şi amalgamul stilistic propriu de exemplu unui Meyerbeer.

Prin urmare se poate aprecia că în cadrul dipticului nuvelistic de orientare muzicală conceput de Balzac, accentul cade pe prima parte, *Gambara*, zugrăvire a raportului dintre compozitor şi societate pe fundalul atît de complex de la începutul secolului al XIX-lea şi cu « acompaniamentul » vrednic de cel mai mare interes, al opiniilor muzicale ale lui Balzac însuşi, foarte bun cunoscător, după cum am văzut, şi în domeniul artei sunetelor; a doua parte a dipticului, *Massimilla Doni*, are o însemnătate mai redusă, în ea prezentîndu-ni-se numai un fel de « secţiune transversală » prin societatea muzicală a Italiei timpului şi oferindu-ni-se o imagine pitorească a operei italiene, a publicului şi criticii ei. Că avem de-a face într-adevăr cu un diptic ne-o arată şi faptul că cele două nuvele comunică prin personajele lor: criticul Capraja, din *Massimilla Doni*, îl laudă, fără să-l numească, dar străveziu pentru cititorul nuvelei anterioare, pe compozitorul Gambara pentru concepţiile sale inovatoare, tinzînd după cum arată Balzac acolo, la crearea unui adevărat « antropologism muzical », iar la sfîrşitul nuvelei *Gambara*, Massimilla Doni di Varese, această nobilă veneţiană, bună cunoscătoare de muzică, va surveni ca un *deus ex machina*, pentru a avea grijă de nefericitul compozitor, asigurîndu-i o sumă de bani pentru bătrîneţele sale, întrucît acesta ar fi rămas « singur credincios Idealului, pe care toţi ceilalţi l-au răpus ». Astfel Paolo Gambara, această pitorească şi profundă figură de muzician creată de « realismul magic » al lui Balzac pe de o parte se leagă, tocmai prin această credinţă umanistă statornică în idealul artistic « răpus de alţii », de figurile lui Jean-Christophe Krafft a lui Romain Rolland şi a lui Giuseppe Verdi, aşa cum este evocat de Franz Werfel, iar pe de alta prin dureroasa şi nemeritata sa prăbuşire se apropie de Adrian Leverkühn al lui Thomas Mann — iar în ultimă instanţă victoria morală îi aparţine lui, acestui alt geniu crucificat, cu aripile frînte înainte de vreme, dar cu cugetul rămas neîntinat şi dedicat întotdeauna artei, aşa cum l-a zugrăvit cu mare măiestrie Honoré de Balzac.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ASUPRA TEATRULUI MEDIEVAL ROMÂNESC. PE MARGINEA UNUI IZVOR INEDIT DIN ANUL 1538

Încercările de a scrie o istorie a teatrului medieval în ţările române se izbesc de lipsa menţiunilor documentare sau iconografice. Pînă acum puţin studiată, existenţa teatrului medieval a fost relevată mai mult pe cale deductivă, ca urmare a unor necesităţi istorico-culturale inerente. Contribuţiile au fost astfel mai mult de ordinul ipotezelor sau mărginite la observaţii care vizau epoci, în general tîrzii, şi atunci, cu predilecţie, manifestări folclorice cu caracter spectacular.

Atît istoricii, cît şi cercetătorii preocupaţi de istoria teatrului, au evitat, în general, să se angajeze în discutarea aspectelor social-politice, pe care le reflectă manifestările teatrale ale evului mediu. Simpla clasificare a genurilor de spectacol după publicul căruia îi erau adresate sau după locul de desfăşurare (curte, burg etc.) nu este eficientă. Chiar cercetări mai recente cu privire la cultura orăşenească, deşi observă o anumită angajare politică a maselor alături de puterea centrală în lupta antiotomană şi care corespunde unei anumite mentalităţi medievale, nu încearcă să-i argumenteze nici sursele, nici modalităţile de realizare [1]. Or, la ora actuală, este certă existenţa unor legături complexe între diferitele aspecte pe care le ia viaţa comunităţii medievale — de la domeniul economic pînă la cel cultural — în interiorul ei, concomitent cu interferenţele pe spaţii largi ale undelor de cultură europeană. Au existat în mod evident condiţii istorice care au impus acelaşi gen de spectacol, cu rol politic identic chiar, şi care au contribuit la dezvoltarea şi difuzarea sa în centre relativ depărtate.

O preocupare deosebită pe planul politicii externe în Europa centrală şi răsăriteană în secolele XV şi XVI a fost, fără îndoială, contracararea primejdiei otomane. S-a observat că în această acţiune au fost angajate nu numai resursele materiale ale epocii, ci şi cele spirituale. În domeniul care interesează, exemplul papalităţii trebuie subliniat în mod deosebit. Cronicile italiene relevă o serie de reprezentaţii cu caracter teatral, organizate şi cu sprijinul papalităţii şi care veneau să facă apologia victoriilor creştinătăţii. Între acestea este de mare interes festivitatea teatrală organizată la Roma în 1456, care evoca simbolic victoria obţinută de Iancu de Hunedoara asupra otomanilor [2]. Exemplele sînt numeroase, însă acest spectacol pare cel mai semnificativ pentru istoria noastră.

★

Ne propunem să semnalăm, în rîndurile care urmează, un izvor inedit despre domnia lui Petru Rareş, cuprinzînd ştiri despre o reprezentaţie teatrală ale cărei elemente o încadrează într-o serie de spectacole cărora le aparţine şi cel menţionat mai înainte.

Evenimentul politic pe care îl reliefează spectacolul este oferit de un incident din desfăşurarea conflictului moldo-polon din 1537. Documentul emis de cancelaria polonă care convoca nobilimea la dieta de la Piotrkow relatează, între altele, şi răsunetul la curtea lui Petru Rareş al defecţiunii nobilimii polone; aceasta refuzase să se angajeze în campania din Moldova înainte de a i se fi satisfăcut revendicările [3].

Cert este că desfăşurările din Polonia, la aflarea cărora « exultavit gaudio Valachus », au fost făcute cunoscute moldovenilor printr-un spectacol organizat din iniţiativa conducerii politice moldovene.

Solul regal expune, în scrisoarea adresată dietelor locale polone, desfăşurarea conflictului moldo-polon şi impasul în care se ajunsese la dietele de la Cracovia şi Lwow. După ce aminteşte că în Mol-

[1] C. Şerban, *Despre cultura orăşenească în Ţările Române în evul mediu*, în *Studii*, t. 25, 1972, nr. 4, p. 769.

[2] Elena Povoledo, *Le Théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance*, în volumul *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, 1964, p. 100.

[3] *Acta Tomiciana*, t. 18, zwodu Opalinskiego (1538—1539)..., f. 7—12; Bibliotheca Kornick, microfilm nr. 2546 R la Biblioteka Narodowa, Varşovia (studiat prin bunăvoinţa şi la îndemnul lui Şerban Papacostea).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dova erau urmărite lucrările acestor diete şi se acţiona pe plan diplomatic pentru încheierea unor alianţe politice, solul continuă informînd despre spectacolul organizat de moldoveni. Iată în traducere textul informaţiei poloneze:

« Se spune chiar că s-au făcut un fel de jocuri în capitală (primaria civitas) şi în alte locuri şi că au fost îmbrăcaţi unii care să reprezinte persoana maiestăţii regale şi să reproducă spusele regelui, cuvinte prin care ‹a îndemnat› ordinul nostru să facă o incursiune în Valachia, şi iarăşi i-au instruit pe alţii, care să răspundă în numele întregii armate, cum că nu au de gînd să intre în Valachia înainte ca drepturile şi privilegiile lor să fie confirmate de către maiestatea regală [4], ca şi cum acesta ar fi fost motivul recrutării unei armate atît de mari, să se discute despre confirmarea drepturilor şi nu să se lupte cu duşmanii. Sau, ca şi cum, dacă ar fi fost înfăptuită vreo acţiune strălucită împotriva Valachilor, ‹acest lucru› nu ar fi fost îngăduit şi cinstit, ca întregul ordin ecvestru, conform dreptului său, să ceară — dacă în vreun fel ar fi fost făcut ceva împotriva constituţiilor regatului — ca aceasta să se îndrepte de către maiestatea regală, care văzînd atîta grabă de supunere a aceluia ‹a ordinului›, n-ar fi putut hotărî niciodată să refuze ceva unui solicitant atît de merituos faţă de sine şi de regat » [5].

Contextul pasajului care aminteşte spectacolul din Moldova exprimă punctul de vedere al regalităţii polone şi combate sensul dat de organizatorii spectacolului înfruntării de interese dintre rege şi nobilime. Luînd atitudine faţă de ceea ce considera o deformare a realităţii, combătînd această manifestare, binecunoscută în cercurile nobiliare polone şi care nu putea decît să ştirbească prestigiul regalităţii, documentul nu face decît să întărească ştirea pe care o dă. Eventualele exagerări ale punerii în scenă, pe care le sugerează textul, conferă un plus de interes spectacolului, evidenţiind angajarea sa politică.

Momentul politic, dealtfel, al anului 1538 nu este unul oarecare. Ştirile despre o invazie otomană iminentă, cunoscute la curtea polonă, nu puteau să nu fie şi în atenţia curţii moldovene a lui Petru Rareş.

În acest fel, menţiunea vine să încadreze manifestarea teatrală într-un context de acţiune culturală bine dirijată în scopuri de propagandă politică. Specificul realităţii istorice a momentului cere această propagandă şi difuzare de ţeluri şi realizări politice moldoveneşti, necesară în încercarea de a grupa toate categoriile sociale în jurul domniei.

Afirmaţia noastră nu este întîmplătoare şi coroborarea acestor date noi cu acelea, mai vechi, impuse prin studiul altei modalităţi artistice, cum este pictura exterioară a bisericii moldoveneşti din vremea lui Petru Rareş [6], vine să o confirme.

Într-adevăr acestei picturi îi sînt caracteristice aceleaşi intenţii ideologice. În contextul politic cunoscut, pictura religioasă moldovenească capătă şi ea — comanda era tot a domniei! — caractere de program politic, atunci cînd pune într-o lumină aparte pe duşmanii ţării, [7] în special pe otomani. Fundalul religios asigură mesajului — într-o epocă de vehiculare a credinţelor — o adeziune sporită, proporţional cu situarea sa în centrul de preocupare al omului simplu, centru devenit acum punct de convergenţă al ideilor care se pun în valoare una pe alta.

Revenind la spectacolul evocat de documentul polon, se observă, în ciuda lipsei amănuntelor, cîteva elemente foarte preţioase, în măsura în care permit o comparaţie cu unicul spectacol de acest gen, cunoscut pînă acum, din Transilvania anului 1582 [8].

Astfel, repetarea spectacolului dincolo de capitală, în unele oraşe moldoveneşti, presupune existenţa unui nucleu de oameni familiarizaţi cel puţin cu astfel de reprezentaţii. Rămîne incertă orginea lor, fiind amintit doar că, în aceeaşi epocă, în Polonia, cei care interpretau erau recrutaţi dintre studenţii Universităţii din Cracovia [9], iar aproximativ cincizeci de ani mai tîrziu, la Sibiu, dintre cei care participaseră la festivităţi teatrale în şcoli [10]. Apare astfel la fel de posibilă existenţa unei recuzite de spectacol, a aparatului necesar (costume, arme, cai) despre care, la Sibiu, în menţiunea din 1592, ştim că erau furnizate de sfatul oraşului [11].

E de presupus existenţa unui paralelism, şi între modalităţile de desfăşurare a celor două spectacole cunoscute în spaţiul nostru, în istoria secolului al XVI-lea. În 1538, în oraşele moldoveneşti, ca şi la Sibiu în 1582, întîi s-au desfăşurat jocuri amintind de turnire, apoi, în aceeaşi incintă, de obicei o piaţă a oraşului, a avut loc reprezentaţia teatrală propriu-zisă.

Elementele menţionate, puţine la număr dar destul de semnificative, vin să încadreze aceste manifestări într-un gen de spectacole la a căror origine se află turnirul de veche tradiţie medievală.

S-a vorbit despre forma de manifestare a trăirilor omeneşti în decursul evului mediu ca despre bucurii exteriorizate, conform scrierilor Sf. Augustin, în « jubilaţie » sau în « strigăte de bucurie fără cuvinte » [12]. Între manifestările care au luat astfel de forme şi care nu aveau nevoie de un cadru special pentru realizare în această, pe drept cuvînt, « civilizaţie a jocului » [13], turnirul şi-a avut mult timp

[4] « Fertur etiam quasi ludos quosdam fecisse in primaria civitate sua aliisque in locis subornasseque quosdam qui exprimerunt personam Maiestatis Regiae verbaque illius proferent quibus ordinem nostrum ut irruptionem in Valachiam faceret cohortatus est atque rursus instruxisse qui nomine totius exercitus responderent non se prius in Valachiam ingressuros quam essent iura et privilegia Maiestate confirmata . . . ».

[5] Textul latin integral al documentului la V. Eskenasy, *Un nou izvor referitor la prima domnie a lui Petru Rareş*, în *Studii*, t. 26, 1973, nr. 1, p. 137—144.

[6] S. Ulea, *Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti* (I), în *SCIA*, X, 1963, nr. 1, p.57—93 şi (II), în *SCIA*, seria artă plastică, 18, 1972, nr. 1, p. 37—55.

[7] *Ibidem* (I), p. 78—79.

[8] *Istoria teatrului în România*, vol. I, Bucureşti, 1965, p. 94.

[9] În articolul *Teatro in Polonia*, în *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Roma, 1961, p. 294.

[10] *Istoria teatrului în România*, p. 95.

[11] *Ibidem* p. 95.

[12] Jacques Le Goff, *Civilizaţia occidentului medieval*, Bucureşti, 1970, p. 475.

[13] *Ibidem*, p. 474.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

locul său bine fixat. Dincolo de funcționalitatea primară, de supapă a trăirilor intense, cercetătorii au observat, mai recent, valențe noi, de ordin economic sau social. Georges Duby acordă turnirului un capitol special într-o expunere despre sociologia războiului în Franța medievală [14]. Resorturi complexe au răzbătut la lumină, dincolo de aspectul pur estetic, odată cu studierea dezvoltării formelor jocurilor așa-numite « in agone ».

A apărut astfel o evoluție a acestora spre reprezentația teatrală, paralel cu o îmbogățire a sensurilor pe care trebuiau să le exprime. Evoluția nu a fost improvizată, după cum nu a fost nici ilogică, deoarece turnirul avea în sine elementele necesare spectacolului, ca « pompa » [15] și parada [16].

Aparținînd secolului al XV-lea, disocierea despre care se vorbește în evoluția spre teatru a acestui gen de « ludus » este semnalată de o serie de manifestări. Formele cele mai caracteristice îi aparțin Italiei, de unde se vor difuza spre răsăritul european. Turnirul considerat în noua sa accepție cu caracter de manifestare teatrală, devine frecvent după 1450 [17]. Astfel, el va constitui pentru un timp modalitatea de spectacol uzuală, de largă audiență, pentru a pune în lumină un eveniment de importanță politică deosebită. Sînt incluse între asemenea evenimente ieșirile din calamități naturale, tratatele de pace încheiate între puterile politice, victoriile pe cîmpul de luptă sau cele diplomatice. Capacitatea propagandistică a spectacolelor este deosebit de mare, ele fiind spectacole orășenești care atrag majoritatea populației.

Difuziunea în restul Europei și, în același timp, condițiile istorice specifice locale care au favorizat-o, trebuie studiate aparte.

Comparativ cu cele două reprezentații din țările române, o oarecare diferențiere ar putea să fie doar în ceea ce privește amploarea dată spectacolului; aceasta nu este însă esențială. Este important de subliniat funcția ideologică a unor asemenea reprezentații teatrale la care primează două aspecte. Pe de o parte, se observă organizarea lor din ordinul puterii politice (domn, sfat orășenesc, papalitate etc.), cu scopul precis al propagării unor idei politice la ordinea zilei în acel moment. Pe de altă parte, apare vizibilă participarea largă realizată la nivelul întregii comunități medievale care receptează ideile emise și a cărei mentalitate astfel dirijată, o face să existe, în momente politice dificile, alături de puterea centrală.

Pe aceste considerente ni se pare improprie afirmația privind importul acestei forme teatrale [18], cu atît mai mult cu cît nu se poate discuta și compara cu alte eventuale forme de spectacol, contemporane și originale. Născute din necesități interne ale vieții medievale, spectacolele își pot găsi similitudini de ordinul genului în alte locuri în Europa, unde apar probleme similare politice și culturale. Fenomenul este, dealtfel, cunoscut și pentru alte genuri teatrale și se explică, la fel, dacă îl considerăm nu din punctul de vedere al formei, ci conform cu mesajul de idei din a cărui necesitate s-a născut și pe care-l exprimă.

Rămîne de ordinul perspectivei o atare cercetare, pe măsura descoperirii și valorificării unor noi izvoare istorice. Direcțiile de cercetare în istoria culturii trebuie să urmeze linii multiple vizînd existența și sensul limbajului mediat pe care-l reprezintă actul de cultură (teatrul, pictura etc.) în societatea medievală, ca și funcția sa concretă, care o depășește pe cea estetică. Apare clar, în același timp, faptul că țările române s-au integrat structurii de mentalități și sensibilități a evului mediu european prin manifestări cu implicații sociale și politice deosebite. Rămîne de asemenea de domeniul colaborării dintre istoricul de artă și istoricul propriu-zis studiul interrelațiilor tuturor acestor manifestări, ca și legăturile lor cu spațiul mai larg european.

VICTOR ESKENASY

DE MAX ÎN ROMÂNIA

Turneul din 1904

Un singur turneu oficial a întreprins Eduard de Max în România: cel din toamna anului 1904. Țara noastră era o etapă în traseul european al acestui turneu, după Olanda, Belgia, Germania. Trupa număra, pe lîngă De Max, pe Maria Ventura [1], pe Léon Segond (soțul tragedienei Segond-Weber, care fusese la București în 1894, însoțindu-l pe Mounet-Sully), pe actrița Arnous-Rivière și alți actori francezi, impresar fiindu-i Jacques Fermo (viitor director al teatrului din orașul Rouen). Repertoriul era alcătuit din șase piese: *Hamlet* (Shakespeare), *Britannicus* (Racine),

[14] Conferința prof. G. Duby, despre « Sociologia războiului în Franța medievală », octombrie 1972, Facultatea de istorie, București.

[15] « pompa », în accepțiunea medievală a noțiunii desemnînd aparatul spectacolului (arme, costume, care etc.); cf. *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Roma, 1961, p. 318.

[16] E. Povoledo, *op. cit.*, p. 97.

[17] *Ibidem*, p. 99.

[18] *Istoria teatrului în România*, vol. I, p. 92.

[1] Era perioada în care revistele cancaniere (de tip *La Vie heureuse)* vorbeau despre o posibilă căsătorie Ventura — De Max.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — De Max, caricatură, după *Belgia Orientului*, revistă humoristică, Bucureşti, 1904, 30 septembrie, p. 2 (Sfredeluş, *Simpatiile noastre, De Max)*.

Esop (Théodore de Banville), *Andromaca* (Racine), *Le Passant* (François Coppée), *Jean Marie* (André Theuriet), ultimele două ca « lever-de-rideau » şi fără concursul lui De Max. Piese clasice într-un număr precumpănitor, după cum se vede. Chiar antrenat în repertoriul « exotic », « fin de siècle », care cultiva o anumită langoare senzuală, elegiacă, foarte pe placul Sarei Bernhardt (cu care colabora, cu intermitenţe, de vreo zece ani), E. de Max nu se dezinteresa de rolurile clasice, dimpotrivă, le relua cu plăcerea celui conştient de a le putea îmbogăţi necontenit.

În destăinuirile făcute amicului său Louis Delluc[2], De Max recunoaşte că abia la Bucureşti încasările au fost de natură să-i uşureze situaţia financiară, dar că reacţia publicului românesc — cel puţin cu privire la *Hamlet* — a rămas distantă. Adevărul a fost că primirea propriu-zisă a fost entuziastă, atît în Capitală cît şi în provincie (căci trupa a dat spectacole şi la Craiova, Ploieşti, Galaţi, Brăila), au avut loc sărbătoreşti manifestaţii ale studenţimii, s-au scris poezii ocazionale, presa a pregătit şi comentat pe larg evenimentul. E lesne de închipuit cu cîtă căldură şi legitimă curiozitate a primit publicul românesc pe aceşti compatrioţi aureolaţi de glorie în străinătate. Dar caracterul foarte personal al artei interpretative a actorului De Max n-a întrunit unanimitatea. S-au desprins de la început două atitudini contradictorii, ambele străbătute de destule prejudecăţi străine artei, aşa cum adeseori se întîmplă, dar cărora — tot aşa cum adeseori se întîmplă — nu li se poate nega, nici uneia, nici alteia, dreptatea. I s-au reproşat tendinţa manieristă, lipsa de sobrietate, retorismul şi exteriorizarea calculată, o carenţă în capacitatea de a sintetiza. I s-au admirat gama de posibilităţi, logica în deslănţuire şi în reţinere, amestecul bine dozat între tonuri declamatorii şi tonuri realiste, poezia. Rezervele severe ale unora — în speţă ale lui Mihail Dragomirescu — au fost sporite de iritarea produsă de înstrăinarea actorilor români, reveniţi în ţară pentru a se produce . . .în limba franceză, şi de faptul că teatrul bucureştean se întîmpla să fie dominat în acea lună octombrie 1904, la început de stagiune, de trupe străine, în dauna spectacolelor româneşti: la Teatrul Naţional, turneul De Max — Ventura şi opera italiană (sfîrşitul turneului De Max coincide şi cu spectacolele Agathei Bârsescu); la Teatrul Lyric, turneul Silvain; la teatrele Edison şi Sidoli, trupe franceze de varietăţi. « Dacă toate aceste spectacole franţuzeşti nu fac din Bucureşti un Paris, în tot cazul îl transformă într-o mahala pariziană », nota un comentator în *Epoca*[3]. Spiritul critic local s-a arătat ascuţit, neinhibat, şi lipsa de complexe în reluarea unor judecăţi deja enunţate de critici şi esteticieni, în aprecierea unor valori recunoscute pe alte meleaguri este fără îndoială de preţuit.

Jocul « contrastat » practicat de Eduard de Max în unele cazuri chiar în interpretarea aceluiaşi personaj le-a apărut unora ca o incapacitate de a sintetiza. La asemenea concluzii a ajuns criticul Mihail Dragomirescu pe marginea Hamlet-ului lui De Max. După cum s-a arătat în alt loc[4], acest rol shakespearean, rîvnit de toţi actorii, n-a fost jucat decît ocazional în Franţa de către De Max; pentru a-l evoca pe interpret în Hamlet este firesc deci să fie cercetată critica românească, vie şi abundentă, cu prilejul turneului din 1904.

De Max înţelesese că Hamlet nu poate fi redat uniform, fără ambiguităţi, că personajul foloseşte o mască pentru a căuta adevărul într-o lume radical falsă. Îşi construise în consecinţă personajul pe două planuri distincte: cînd Hamlet e singur, perfect sincer, pradă gîndurilor, paralizat de ceea ce ştie fără a putea dovedi, conştient de destinul său de excepţie care-l separă de restul lumii, îl exclude din comunitate, el adopta un ton transcendent, prin care urmărea să dobîndească prestigiul irealului,

[2] Louis Delluc, *Chez De Max*, Paris, 1918.
[3] Caiafa, *Moravuri şi năravuri*, în *Epoca*, 1904, octombrie 11.
[4] *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Théâtre, Musique, Cinéma, 1973, nr. 1, p. 81.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« poetiza » — scria laudativ Em. Fagure, « . . . nu numai că declamă, dar îşi permite adevărate armonii <. . .> are accente cari par a veni, în adevăr, din altă lume <. . .> el exagerează <. . .> stîrneşte tunete, urlă ca puterile dezlănţuite ale naturii sau şopteşte ca unda argintie a unui val, sub farmecul albastru al unei raze de lună. El se complace, se alintă, se scaldă în această lume irealizabilă, dar frumoasă . . . »[5]. Era o des-realizare intenţionată, care îi reuşea pare-se într-atît încît chiar ca prezenţă fizică devenea straniu, impalpabil[6].

În alte scene însă, în dialoguri, interpretarea lui De Max era de o extremă exactitate, « veristă », tonul diurn, terestru şi direct, fără arabescuri, prozaic. Aceste tranziţii, noi şi neobişnuite, nu reprezentau o vînare a originalităţii, trebuie repetat că ele se bizuiau pe o concepţie de joc, pe discrepanţa tragică între aspiraţiile eroului şi mizerabila realitate. Dar, fie că erau prea insistente, şi ca număr, şi ca bruschețe, fie că nu se topise în întregime calculul dedesubtul lor, rămînînd încă la vedere, ele n-au convins pe toţi, au şocat chiar; după unii, subitele treceri dintr-un registru în altul au compromis logica interioară a rolului, l-au fragmentat, i-au diluat emoţia conţinută. În părţile declamatorii, Dragomirescu, de pildă, i-a reproşat lui De Max o supralicitare « actoricească » (ţinea să facă distincţia actor-artist!), o siluire a naturalului de către manieră[7]. Îl socotea saturat de manierism, restrîns la pura vizualitate şi infatuat de ea (« se înnebuneşte după tot ce încîntă ochiul, fără a atinge sufletul, după tot ce e fast exterior, frumuseţe aparentă »[8]. Jocul de scenă al interpretului i se părea de o varietate excesivă, obositoare — care solicita eventual curiozitatea —, în dauna concentrării, a profunzimii de trăire şi mai ales în dauna comunicativităţii dramatice; simple efecte, uneori copilăreşti, strecurarea de mîţă pe la spatele regelui în scena actorilor sau manevrarea pumnalului în timpul monologului «a fi sau a nu fi » sau zvîrlitul flautului în scena a doua din actul III, cu Rosencrantz şi Guildenstern şi comedianţii, scenă pe care totuşi Fagure o considera « un mic cap de operă de pătrundere, fineţă, cizelare ».

Deşi faţă de Marioara Ventura a fost mai îngăduitor (« dra Ventura e o apariţie delicată şi interesantă, cu o voce fremătătoare şi caldă, cu o dicţiune aleasă şi care îmi închipuiesc că ar fi o foarte bună artistă pentru piesele moderne <. . .> în scena nebuniei din rolul Ofeliei ne-a arătat că ştie să îndrăznească şi să deschidă drumuri noi, în rolul lui Zanetto <*Le Passant* — *n.n.*> ne-a arătat că ştie să umble cu uşurinţă pe cele vechi. . . »), Dragomirescu a folosit totuşi critica jocului ei pentru a mai ataca încă o dată pe De Max: <Dra Ventura> « n-ar trebui să imite de la d. Max <sic — *n.n.*>

Fig. 2. — Maria Ventura.

sentimentalismul liric şi declamator »[9]. În exact acelaşi sens a mai revenit şi cu prilejul cronicii dramatice pe marginea spectacolului *Esop*[10]. Dintre reprezentaţiile date de trupa De Max, mărturisea de altfel că singura care să-l fi emoţionat cu adevărat fusese *Jean Marie*, în care nu erau distribuiţi nici Eduard de Max şi nici Maria Ventura.

Severitatea lui Mihalache Dragomirescu se explică în mare măsură prin acea exaltare subiectivă pentru valorile naţionale, neînstrăinate, de care era pătruns şi care, în cîmpul literaturii mai cu seamă, i-a pricinuit nu o dată penibile miopii[11]. Totuşi poate că avea dreptate în a deplînge insuficienta interiorizare a lui E. de Max în Hamlet (« impresia de danţ frumos fără suflet »[12]), absenţa fiorului autentic sub violenţa exterioară. După Dragomirescu şi înfăţişarea prea atrăgătoare, şi exploatarea unei voci melodioase şi calde, treceau drept violenţă exterioară, actorul ideal trebuind să nu atragă atenţia nici prin frumuseţe nici prin urîţenie, cu alte cuvinte darurile fizice să rămînă subsidiare în actul creaţiei artistice. De Max atribuia

[5] Emil D. Fagure, *Cronica teatrală*, în *Adevĕrul*, 1904, octombrie 7.

[6] Amintirile unei partenere, actriţa Marguerite Moréno, stăruie asupra lipsei de « corporalitate », asupra puterii de abstractizare a lui De Max în Hamlet; ei au jucat împreună în această tragedie într-un turneu la Londra, repurtînd un mare succes în faţa publicului englez (Vezi *Théâtre-Comoedia*, 1924, noiembrie-decembrie).

[7] M. D., *Teatrul Naţional*, în *Epoca*, 1904, octombrie 7.

[8] Caiafa, *op. cit.*

[9] M. D., *Teatrul Naţional*, în *Epoca*, 1904, octombrie 7.

[10] M. D., *Turneul Max — Ventura*, în *Epoca*, 1904, octombrie 10.

[11] Liliana Ţopa, *Mihail Dragomirescu şi estetica teatrală*, în *SCIA*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, nr. 1, 1972, p. 16—17.

[12] Mihail Dragomirescu, *Teatrul Naţional*, *Domnul De Max*, în *Epoca*, 1904, octombrie 12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-adevăr un rol important plasticii, pornea adeseori de la o sugestie plastică în interpretarea pe care, fără îndoilală, o hrănea pe parcurs prin meditaţie; cultiva o estetică a atitudinilor, un expresionism tragic, lipsit de sobrietate. Hotărît, nu era un sobru, i-a scăpat distincţia simplităţii (chiar dacă teoretic şi-a propus-o, după cum vom vedea imediat), a liniilor drepte: desena meandre, devia fantasmagoric, « comme l'océan, dont il avait les gestes, la rumeur et le glauque » [13], iubea colosalul şi legendarul, pe care însă nu orice rol le cere.

Dar să consultăm şi felul de a-l judeca pe controversatul erou shakespearean al interpretului însuşi, expus în cartea sa de amintiri. Admiraţia lui De Max pentru Shakespeare a fost constantă şi s-a concentrat mai ales asupra piesei *Hamlet*, pe care o socotea de o bogăţie de substanţă, de o violenţă tragică neîntrecute. Bineînţeles punctele de vedere rămîn cele ale unui *actor*, adică ale unuia care nu poate face abstracţie de un partener fără de care încetează de a mai exista: publicul. Jocul cu pumnalul se justifică astfel din nevoia susţinerii tensiunii dramatice şi a fost imaginat pentru a capta atenţia, poate discontinuă, a spectatorilor.

« Mi s-a reproşat că exteriorizez prea mult rolul Hamlet. Cu toate acestea am renunţat să fac din el tipul acela de aiurit gen café-concert, de care Shakespeare s-ar scutura şi care place atît de mult snobilor înnebuniţi de « stil ». Am urmărit mult pe actorii englezi şi n-au făcut decît să-mi întărească convingerea despre calmul, forţa interioară, sufletul viril ale lui Hamlet <. . .>. Această dramă cere un minimum de mişcare. Se joacă pe feţele eroilor. A existat prea des în Franţa tendinţa de a face din ea o aventură romantică, zgomotoasă, limbută, tumultuoasă. Vina este a traducătorilor, care nu traduc ci adaptează [14]. Ei adaptează, într-adevăr, dar nu pe măsura armoniei limbii franceze ci doar pe măsura posibilităţilor lor poetice. Ceea ce e dezarmant <. . .>. Pe de altă parte, actorii francezi n-au văzut de obicei la englezi decît latura excentrică a interpretării. Se ştie ce tradiţie indestructibilă a instaurat Mounet-Sully plecînd de la o improvizaţie a lui Garrick. În scena comedianţilor, Hamlet observă chipul regelui în timpul desfăşurării piesei care redă crima. Garrick, jucîndu-se cu evantaiul Ofeliei — un larg ecran de pene cu o oglinjoară la mijloc — sparse oglinda dîndu-i un bobîrnac şi urmări scena prin acest post de observaţie neaşteptat. Mounet-Sully a reluat ideea, şi-a însuşit-o, a exploatat-o pînă într-atît încît se uită pur şi simplu reacţia regelui, singura care ar trebui să reţină atenţia publicului de-a lungul întregii scene. De aci încolo, gestul face parte din spectacol şi cînd Sarah a jucat Hamlet n-a ştiut să-l ocolească. Ea era poate şi mai impresionantă, pentru că, strecurîndu-se spre rege cu evantaiul în faţă, dădea publicului iluzia de a trece fără a fi băgată în seamă nici de rege, nici de curteni, şi se ivea brusc, teribilă, stîrnind spaima ucigaşului descoperit <. . .>.

Hamlet, care este un om şi nu un nebun, este deosebit de calm. Ar părea că vorbeşte « înăuntru ». Trăieşte mai ales în sine şi exteriorul său rece nu trebuie să trădeze, nu poate să trădeze învolburările interioare. Dar dacă Hamlet este un suflet, Hamlet este totodată şi un personaj de teatru. Menirea lui este să comunice spectatorilor mişcările sale sufleteşti şi în acest scop el trebuie ajutat. Nu mult căci imobilitatea este ca şi condiţionată de text pe tot parcursul piesei. Puţin trebuie ajutat; două scene încetează de a se supune legilor teatrale curente pentru a se ridica la înălţimi la care pregeţi să te avînţi. Scena cimitirului vine după patru acte de adîncă frumuseţe. Spectatorul, ajuns aci, e cam ostenit. Este oarecum zadarnic să vrei să-l antrenezi şi mai sus. Simplă limită fizică, care, adăugată rigorii şi abstracţiei replicilor shakespeariene, face scena foarte greu de jucat. Ceva mai devreme se plasează monologul « a fi sau a nu fi ». El vine într-un moment cînd spectatorul nu e obosit, dar are un cusur, e prea celebru. De la primele cuvinte, publicul gîndeşte: „ah, iată-ne ajunşi şi-aci" şi, plin de încredere, nu mai ascultă. Cînd nu ascultă, se plictiseşte sau se îndepărtează de la operă. El trebuie reţinut, captat. Să facem în consecinţă cîteva concesii, să admitem ceva mai puţină austeritate. De altfel, nu este oarecum ciudat ca prinţul Hamlet să apară deodată, să facă trei paşi către cuşca sufleurului, să-şi ducă mîna la frunte şi, grav, să proclame: « a fi ori a nu fi»? Nu-i posibil. Cum a gîndit la toate acestea? Trăind, acţionînd, fireşte. Acest lucru am vrut să-l sugerez cînd m-am jucat cu pumnalul lui; se înţeapă, se gîndeşte la moarte. Toată povestea sa este o joacă cu moartea — din care moare. . . » [15].

A doua apariţie a lui Eduard de Max în faţa spectatorilor bucureşteni a fost în *Britannicus*; Neron al său (rolul vieţii sale, din piesa preferată, ale cărei personaje au exercitat toate o fascinaţie asupra lui [16] a schimbat poziţia personajului în piesă,

[13] Jean Cocteau, *Portraits-souvenir, 1900—1914*, Paris, 1935, p. 155.

[14] Şi critica românească, şi De Max se arătaseră nemulţumiţi de traducerea jucată în România: «. . . un text care n-are a face cu redacţiunea originalului <. . .> adaptaţiunea <. . .> n-are nici o valoare literară, stilul <. . .> nu-i dă mişcarea adevărată » (A., *Teatrul Naţional, Hamlet cu D. De Max*, în *Epoca*, 1904, octombrie 14); « Nous avions dû adopter la traduction en vers — si on peut dire! — de Dumas père et Paul Meurice. . . », spune în altă parte De Max lui Louis Delluc.

[15] Louis Delluc, *op. cit.*, p. 173—176.

[16] « Am spus adesea — sau mai de grabă n-am spus îndeajuns, cum şi cît m-a preocupat *Britannicus*, cît mă preocupă încă şi mă va preocupa. Întotdeauna am situat-o deasupra tuturor tragediilor lui Racine, mai sus chiar decît *Andromaca*. Sarah, care s-a ataşat de figurile cele mai frumoase ale poetului, ar fi trebuit să-i dedice o parte din activitatea sa, din geniul său. Oare de ce ezită? S-a gîndit să interpreteze pe Neron. Va pune în practică această idee? Sper că nu, dar faptul că am iubit atît de mult rolul Neron mă va face suspect de anume prejudecăţi. Nu e numai Neron în *Britannicus*. De cîte ori nu m-am gîndit, în scena în care ascult dăscălelile mamei sale, oftînd şi jucîndu-mă cu inelele, că Sarah Bernhardt n-a realizat încă acea capodoperă pe care ar reprezenta-o pentru ea interpretarea Agripinei, o creaţie poate. Dar eu, eu voi juca Agripina într-o bună zi. . . » (Louis Delluc, *op. cit.*, p. 162—163). Dacă De Max n-a jucat rolul Agripina, el a apărut totuşi în *Britannicus* şi în alt rol decît Neron: în Narcisse, la Comedia Franceză, în 1922.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

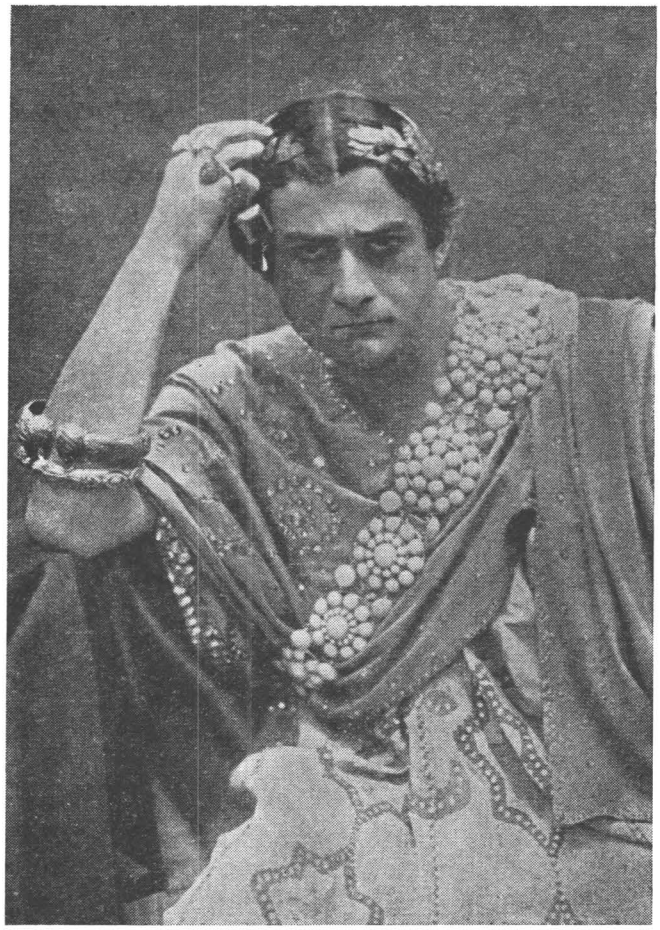


Fig. 3. — De Max în rolul Neron (Racine, *Britannicus*).

i-a amplificat dimensiunile, a concentrat trăsături ale unei epoci istorice pe care Racine, fără s-o nesocotească, nu o reînvie. Multă vreme rolul a trecut drept secundar, în prim plan părînd a fi cuplul Junie-Britannicus: De Max a făcut din el pivotul acțiunii (același lucru s-a întîmplat și cu Oreste, în *Andromaca*). Cît despre noțiunile de istoricitate și culoare locală, ele nu aveau fără îndoială pe vremea lui Racine sensul pe care îl dobîndiseră la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

De Max a fost un profund personal artist de imaginație. Se crede în general că misiunea unui interpret se limitează la slujirea textului, la respectarea partiturii. Dacă actorii ar fi doar niște mijlocitori între autor, pe de o parte, și public, pe de alta, cei mai buni ar fi cei neutri, șterși, invizibili. Dar atunci ar fi absurd să se mai vorbească despre interpretare ca despre « a doua creație », reproducerea nefiind act de creație. Pentru ca interpretul să se ridice la condiția de creator, el trebuie să depășească stricta transmitere, copia; contactul cu textul nu e suficient, el va trebui să se ridice la nivelul autorului cu care să dialogheze de la egal la egal, să sape cu asiduitate pentru a scoate la iveală aurul care zace uneori în adînc, pentru a-i răsfrînge, multiplicat, lumina. De Max a fost un asemenea interpret care a evitat drumul cel mai scurt dintre operă și spectator, care aducea cu sine o lume pe măsura autorului, care încărca textul cu un subtext individual, dîndu-i viață. Nesimțindu-se aservit literei textului dramatic, slujind spiritul lui, a avut o libertate de mișcare, o lipsă de complexe, care a mers uneori pînă la corectarea viziunii dramaturgului, care a făcut cel mai adesea să scapere strălucirile viziunii inițiale, dacă nu chiar să le dezvăluie pe cele rămase nedescoperite, să surprindă raporturi, să facă trimiteri nebănuite.

De Max nu făcea parte dintre actorii care se abandonează fără rezerve puterii tradiției ori opiniei publice, ba era capabil și de rebeliune. Își « gîndea » singur rolurile, cu curaj, și această pătrundere de gîndire dădea ficțiunii doza de adevăr care galvaniza spectatorul. Tradiția interpretării lui Neron marca, la data preluării rolului de către E. de Max, o detașare de textul original, în sensul că, pierzînd din tinerețe, din urmele de demnitate și de reținere — toate evocate de Racine —, personajul era prezentat ca un monstru, un monstru declarat și nu unul în devenire prin exercițiul puterii, nu unul « naissant », cum îl anunță Racine în cea de a doua prefață a tragediei. Așa îl jucaseră Lekain, Talma, Mounet-Sully, evident fiecare cu contribuții, cu nuanțări personale. Interpretarea lui De Max (care avea douăzeci și doi de ani cînd a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apărut pentru prima oară în Neron şi un fizic de « zeu tînăr şi sălbatec » [17] ambiţiona să restituie prin acest erou clasic portretul real al tînărului împărat roman; hrănindu-se din lucrările de istorie ale lui Tacit şi Suetoniu, ca şi din alte mărturii asupra antichităţii, De Max a îndrăznit să prezinte un Neron îmbogăţit în datele lui personale, un produs tipic al decadenţei romane: un despot, de o făţărnicie anacronică, poate, dar exact denumită « bizantină », crud şi rafinat, feroce prin perversiune şi dezechilibru, ahtiat de colosal şi de imensitate, dornic de spectacolul mormanelor de jertfe, de estetica orizontului incendiat, decepţionat şi umilit, la rîndul lui torturat şi exasperat de patimi ascunse, cabotin şi uneori chiar clownesc. A mers pînă la sugerarea unor porniri incestuoase ale personajului (de care aminteşte Suetoniu, dar la care Racine nu face aluzii): în scena explicaţiilor Agripinei, cînd Neron, aparent îmbunat, îi promite mamei sale să se împace cu fratele său Britannicus (fiind de fapt în continuare horărît să-l ucidă — «J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer »), interpretul îi săruta Agripinei mîna, apoi, echivoc, braţul gol (scena a doua, actul IV). Cu fruntea încinsă de o coroană de aur, cu pieptul acoperit de nestemate albastre, cu o mantie de culoarea ametistului pe care o lăsa să plutească în urma lui, intrarea lui în scenă trebuie să fi fost într-adevăr impresionantă, ca şi prima replică, rostită accelerat şi percutantă, din cauza multelor R-uri conţinute, pronunţate ne-graseiat, ceea ce dădea francezei sale o sonoritate specială: « N'en doutez point, Burrhus; malgré ses injustices, /C'est ma mère et je veux ignorer ses caprices. . . » (scena întîi, actul II).

Andromaca a fost la Bucureşti marele succes de teatru al Mariei Ventura, distribuită în Hermiona. A plăcut chiar şi lui M. Dragomirescu [18]. Studiase rolul mai bine de doi ani. De altfel cuplul Ventura (Hermiona) — De Max (Orest) a eclipsat pe ceilalţi interpreţi (« Andromaca drei Arnous-Rivière e, din nefericire, cu totul insuficientă . . . » [19]. Venturei — în vîrstă de 19 ani! — i s-a prevăzut o strălucită carieră artistică şi viitorul a confirmat pe deplin exactitatea intuiţiei criticului român [20]. Într-adevăr Hermiona Mariei Ventura s-a impus în conştiinţa publicului francez, un public cu toate acestea răsfăţat, în materie de interpreţi ai repertoriului clasic naţional, cu o ilustră tradiţie, veche de cîteva secole (e de ajuns să amintim că, relativ recent, Hermiona fusese pentru Sarah Bernhardt o extraordinară reuşită); pasiunea mistuitoare, care se transformă în ură cînd nu este împărtăşită, intra în mijloacele sale interpretative şi Fedra ei de mai tîrziu avea să întărească această specialitate.

În Orest cel urmărit de Furii, De Max îşi desfăşura încercata frenezie declamatorie şi, în vestitul alexandrin al « pîraielor de sînge » din finalul tragediei, atingea pare-se sublimul printr-un delir verbal admirabil ritmat. Nu neglija bineînţeles efectele plastice decorative, asociaţiile sugestive conţinute în costum: îşi flutura halucinat pletele, şuierînd onomatopeic « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes? » — scena a cincea, actul V — , şi flutura în acelaşi timp o mantie de purpură în jurul său, pe care sfîrşea prin a o călca în picioare; era îmbrăcat într-o cămaşă cusută de mînă, amintind iile olteneşti, strînsă ţărăneşte în talie cu un soi de brîu.

Şi *Esop* a fost pentru ambii actori români un spectacol de succes, pentru De Max, interpretul fabulistului înţelept, însă dizgraţios, cocoşat, un prilej de compoziţie elaborată, pentru Maria Ventura, interpretă a sclavei Rhodope, o nouă afirmare într-o piesă în versuri.

Însemnătatea turneului din 1904 al lui Eduard de Max şi al Mariei Ventura este aceea de a fi înlesnit publicului din ţară urmărirea — în roluri antologice — a acestor actori, care, alături de Agatha Bârsescu, au fost primii români integraţi teatrului european. Graţie lui exclusiv, în cazul lui De Max (căci Ventura a revenit cu regularitate în România), se poate spune că marele tragedian a susţinut şi în ţara sa natală — în spectacole integrale — rolurile care i-au adus celebritatea; şi interpretarea lui Orest, şi cea a lui Esop, mai puţin cea a lui Hamlet (deşi la Londra a fost îndelung ovaţionată), şi cea a lui Neron au rămas termene de referinţă în istoria marilor roluri de teatru. Mai cu seamă Neronul lui De Max, care a făcut vîlvă, după cum se ştie, încă de la premieră, socotit de unii genial, socotit de alţii blasfematoriu, dar care oricum te obligă « à ne plus imaginer Néron sous un autre aspect » [21] pînă în zilele noastre[22].

ANCA COSTA-FORU

[17] « Néron <...> un physique de jeune dieu sauvage <...> ce jeune Roumain... osait se souvenir de Suétone en jouant Racine et soutenait ce rôle écrasant sans défaillance, avec des échappées magnifiques et des trouvailles personnelles... » (Jeanne Sully, *Un Prince de la tragédie: Edouard de Max*, în *Les Annales Conférencia*, janvier 1965).

[18] Mihail Dragomirescu, *Cronica dramatică, Teatrul Naţional*, în *Epoca*, 1904, octombrie 19.

[19] E. D. F., *Teatru — Muzică, Teatrul Naţional, Andromaca*, în *Adevărul*, 1904, octombrie 11.

[20] *Ibidem*.

[21] Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 154.

[22] Jean-Louis Barrault, *Il mimo tragico e il comportamento dell'attore*, în *Il Dramma*, 1970, marzo, p. 84.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRAIAN GROZĂVESCU
PE SCENA TEATRULUI MAGHIAR DIN CLUJ

În perioada interbelică, în scopul cunoaşterii reciproce şi al apropierii pe plan spiritual, intelectualii, artiştii, oamenii de teatru, scriitorii şi ziariştii progresişti români şi maghiari publică deopotrivă articole, polemizează, organizează anchete [1]; ţin conferinţe publice, editează reviste bilingve [2]; publică traduceri din creaţia lirică, epică şi dramatică din ambele literaturi; pun teatrul în slujba acestei idei [3]; teatrele maghiare pun în scenă operele dramaturgilor români [4], iar teatrele româneşti, atît cele particulare, cît şi cele naţionale, reprezintă o serie de creaţii din dramaturgia maghiară [5].

Turneele teatrelor româneşti prin ţară [6], turneul Teatrului Maghiar din Cluj la Bucureşti [7], precum şi cel al ansamblului de operetă al Teatrului Maghiar din Cluj [8] au avut ca scop cunoaşterea directă şi reciprocă a dramaturgiei şi artei scenice româneşti şi maghiare; tot aci trebuie să amintim, în treacăt măcar, de acele proiecte care preconizau schimburi de piese şi de ansambluri dramatice şi lirice între Bucureşti şi Budapesta [9]; de proiectele de reprezentare a *Tragediei omului* la Bucureşti şi a altor creaţii dramatice [10], care însă, din păcate, au rămas doar la nivelul tratativelor, fără a se fi realizat, din motive rămase, deocamdată, necunoscute pentru noi.

Prezenţa artiştilor lirici români pe scena Teatrului Maghiar din Cluj [11] sau a unor cîntăreţi din

[1] Ancheta revistei *Napkelet* din Cluj, din anii 1920 şi 1921; a revistei bilingve *Aurora* din Oradea, în 1923; a cotidianului clujean *Ellenzék* din 1934; a revistei orădene *Familia*, în 1935.

[2] *Culisele — A kulissza*, la Cluj, în 1923; *Aurora*, la Oradea, în 1923; *Cultura*, la Cluj, în 1924 (în patru limbi); *Harghita — Hargita*, la Odorheiul-Secuiesc, în 1925.

[3] « Propaganda prin teatru se dovedeşte a fi cea mai eficace. Şi cu drept cuvînt. Fiindcă nici o manifestare de artă nu lucrează mai direct asupra masei ca teatrul, nici una nu răscoleşte şi nu sugerează atîtea emoţii, nici una nu creează atitea stări sufleteşti determinante ca o operă făcută printr-o propagandă teatrală priceput alcătuită »; cf. *Apropiere culturală*, în *Rampa*, an. VIII, nr. 2166, Bucureşti, 16 ianuarie 1925.

[4] 21 de piese româneşti au fost reprezentate numai pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, între anii 1921 şi 1940.

[5] « În teatrele româneşti voim să vedem reprezentîndu-se lucrările tuturor cetăţenilor acestei ţări, precum înţelegem ca nici o trupă minoritară să nu-şi alcătuiască un repertoriu din care literatura dramatică românească să nu aibă cel puţin un reprezentant. Pentru această operă de apropiere culturală a cărei însemnătate azi este mai mare ca oricînd, înţelegem să contribuim cu toate forţele noastre, publicînd traduceri din autori dramatici minoritari din toate limbile şi încurajînd reprezentarea lor în toate teatrele. Înţelegem ca invitaţia generoasă, entuziastă şi atît de înţelegătoare a profesorului Iorga să fie începutul unei ere noi pentru teatrul românesc »; a se vedea trimiterea 3.

[6] « Teatrul este menit, în special pentru ţara noastră, să fie o punte de cultură, de înţelegere între noi şi naţionalităţile cu care convieţuim laolaltă. El este un mijloc de superioară înţelegere pentru făurirea unui climat sufletesc nou al României întregite. Prin teatru, prin cuvîntul scriitorilor noştri, pe care artiştii români îl poartă de-a lungul ţării întregite, se realizează opera cea mai eficace de cultură şi de cunoaştere reciprocă. Între noi şi populaţiunile minoritare, teatrul serveşte ca un punct de contact şi de recunoaştere »; a se vedea trimiterea 3.

[7] « Acest lucru l-a înţeles prof. Iorga, care într-un articol din *Neamul românesc* dă semnalul acestei apropieri, care azi, mai mult ca niciodată, nu trebuie să întîrzie. Domnia sa invită trupa maghiară din Cluj să dea o serie de reprezentaţii la Teatrul Popular, îndemnînd publicul să asiste la aceste spectacole. Ne asociem din toată inima la cuvintele marelui nostru istoric, fiindcă sîntem convinşi că numai prin cunoaşterea limbii şi a literaturii populaţiilor minoritare vom ajunge să realizăm opera de unificare sufletească »; a se vedea trimiterea 3.

[8] *A Kolozsvári Magyar Szinház operettegyüttese vendégszerepel az idén Bukarestben*, în *Bukaresti Magyar Hirlap*, an. I, nr. 3, Bucureşti, 25 decembrie 1926.

[9] « După toate probabilităţile, pînă în anul viitor se vor efectua aceste schimburi. Un asemenea eveniment nu poate fi făurit de diplomaţii cu zimbet rece, ci numai şi numai de artiştii înflăcăraţi »; cf. *Teatrul Mic: Budapesten — Vígszínház: Bukarestben*, în *Bukaresti Magyar Közlöny*, an. I, nr. 3, Bucureşti, 25 decembrie 1926. *Mária királynénak Budapesten, Bethlen Istvánnénak Bukarestben kerül szinre a darabja*, în *Keleti Ujság*, an. XII, nr. 71, Cluj, 29 martie 1929. « Mihail Constantinescu, unul din reprezentanţii Societăţii autorilor dramatici, duce de cîteva săptămîni la Budapesta tratative cu reprezentanţii autorilor dramatici maghiari, pentru plasarea pieselor maghiare pe scenele româneşti.

În declaraţia sa, dată presei, domnia sa arată că Societatea autorilor dramatici români încă din anii 1929 se preocupă de reprezentarea pieselor autorilor maghiari. Acest lucru îl dovedeşte şi prin cifra de cca. 2 milioane lei plătiţi autorilor dramatici maghiari. În 1932, din cauza crizei economice, această sumă a scăzut simţitor, dar în 1933 a crescut din nou »; cf. *Constantinescu Mihail Budapesten*, în *Keleti Ujság*, an. XVIII, nr. 197, Cluj, 30 august 1935. « Teatrele bucureştene reprezintă de ani de zile piese maghiare. La Budapesta, după cîte ştiu eu, s-a reprezentat doar *Prometeul* lui Eftimiu. După această singură creaţie publicul maghiar n-a putut să cunoască dramaturgia românească. Activitatea, numărul şi repertoriul bogat al teatrelor budapestane oferă posibilitatea ca publicul lor să ajungă în contact cu bogata dramaturgie românească »; cf. *Bucuresti és budapesti szinházak szindarabcseréjét javasolja Emil Isac. A politikamentes közeledés legjobb eszköze a szinház*, în *Keleti Ujság*, an. XX, nr. 241, Cluj, 20 octombrie 1937.

[10] « Ca director general al Teatrului Naţional din Bucureşti — declara el corespondentului ziarului *Ellenzék* din Cluj —, de la bun început vreau să dau dovadă de înalta mea sinceră apreciere. După multe promisiuni, vreau să fac posibil ca mîndria naţiunii maghiare, capodopera literaturii maghiare, *Tragedia omului*, să vadă lumina rampei »; cf. *Liviu Rebreanu még ebben a szezonban előadatja Bukarestben az « Ember tragédiáját ». Felhívja az erdélyi magyar írókat, küldjenek darabot a Bukaresti Nemzeti Szinház számára*, în *Ellenzék*, an. XLIX, nr. 282, Cluj, 7 decembrie 1928. Din păcate, această capodoperă n-a fost reprezentată nici pînă astăzi pe scena românească (n.n.).

[11] Tövisi Géza, *Szinházi újdonságok*, în *Pásztortűz*, an. IX, Cluj, 12 mai 1923. *Cronică muzicală. Opera Română: « Trubadurul » şi « Pagliacci » la Teatrul Maghiar cu tenorul Grozăvescu*, în *Patria*, an. VI, nr. 247, Cluj, 16 noiembrie 1924. *Jean Athanasiu a « Rigolettóban »*, în *Aradi Hirlap*, an. V, nr. 962, Arad, 12 mai 1921. *Grozăvescu és Jean Athanasiu a « Rigolettóban »*, în *Ellenzék*, an. XLV, nr. 256, Cluj, 11 noiembrie 1924. *Leonard a Magyar Szinházban*, în *Keleti Ujság*, an. VII, nr. 231, Cluj, 12 octombrie 1924. *Grozăvescu, Athanasiu, Marcus Ritta*, în *Keleti Ujság*, an. VII, nr. 261, Cluj, 18 noiembrie 1924.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ungaria pe scenele lirice din București [12]; o serie de serate artistice organizate cu concursul artiștilor români și maghiari din Cluj sau din Timișoara [13]; proiectele de schimburi de artiști lirici între București și Budapesta; proiectele de organizare a unor coproducții cinematografice româno-maghiare [14]; toate acestea se încadrează în acțiunea de cunoaștere și apreciere reciprocă prin intermediul artei teatrale, muzicale sau cinematografice, fiind dovezi elocvente că intelectualii noștri au folosit toate modalitățile în vederea realizării apropierii culturale.

Unul din promotorii acestei apropieri pe planul artelor spectacolului a fost directorul Teatrului Maghiar din Cluj, dr. Janovics Jenő. Licențiat în drept, eminent om de cultură, actor, regizor, scriitor și teoretician al artei, Janovics a fost printre primii care, atît în presă [15], cît și în practica teatrală, au slujit concret ideea de apropiere culturală. Directorul Janovics a invitat o serie de cîntăreți români — printre care Jean Athanasiu, Rita Marcus, N. Leonard, G. Niculescu-Basu, Traian Grozăvescu — și pe dirijorul Jean Bobescu, care s-au manifestat pe scena Teatrului Maghiar din Cluj (teatrul avea secții de proză, operă și operetă). În alegerea invitaților, Janovics a avut un discernămînt remarcabil, un ascuțit spirit de observație — calități care de altfel îi erau caracteristice în activitatea sa de regizor și animator teatral.

Pe Traian Grozăvescu îl aduce prima oară la Cluj în anul 1924, cînd celebrul tenor cîntă în Canio din *Pagliacci* de Leoncavallo. Considerăm demne de reținut cuvintele amare ale cronicarului clujean care, comentînd evenimentul în ziarul *Patria* [16], critică conducerea Operei Române din Cluj: « Aseară Opera Română a reprezentat *Trubadurul* — desigur, printr-o ciudată coincidență — în același timp cu debutul lui Grozăvescu la Teatrul Maghiar. Teatrul Maghiar s-a străduit să ne dea ocazia să ascultăm pe Grozăvescu la Cluj, ceea ce Opera Română n-a vroit să facă, pentru că restul reprezentației, în afară de Ilonka Lévay și dl. Virág, nu s-a putut considera reprezentație de operă. Faima mondială de care se bucură Grozăvescu a atras la Teatrul Maghiar o afluență neobișnuită de public. Se pune întrebarea de ce Opera Română nu-l invită? Din cauza incidentului de odinioară sau din cauza plății? » [17]. În 1924, spectacolul lui Grozăvescu cu *Pagliacci* [18] a avut « un succes nemaipomenit. Școala excelentă a scenei vieneze s-a resimțit. Splendida voce a lui Grozăvescu s-a egalat în toate registrele și tehnica lui a ajuns la cea mai înaltă treaptă a virtuozității. Vocea sa a primit un timbru metalic și ia notele de sus fără nici un efort, cu o stăpînire deplină. Jocul său scenic e în deplină concordanță cu vocea. Ultimele cuvinte ale rolului, « finita la commedia », au fost rostite cu sinceritatea dramatică ce caracterizează numai pe artiștii mari » [19];

[12] *Medgyaszay Vilma Bukarestben*, în *Bukaresti Magyar Hírlap*, an. I, nr. 1, București, 30 noiembrie 1926. *Zöldhelyi Anna Bukarestben vendégszerepel*, în *Színház és Társaság*, an. X, nr. 14, Cluj, 31 octombrie 1926.

[13] *A kolozsvári piarista főgimnázium volt növendékeinek irodalmi délutánja*, în *Pásztortűz*, an. X, nr. 17, Cluj, 12 octombrie 1924. *Művészestély a Sétatéren*, în *Keleti Ujság*, an. XI, nr. 186, Cluj, 18 august 1928. *Román kultúrest a temesvári színházban*, în *Erdélyi Színházi Élet*, an. I, nr. 1, Timișoara, 15—22 noiembrie 1930. *Színházi kultúránk nagy ünnepei lesznek a magyar színtársulat szabadtéri előadásai*, în *Keleti Ujság*, an. XX, nr. 140, Cluj, 24 iunie 1937.

[14] *Román énekesek, román darab Budapesten. Jó úton halad a román és magyar hangosfilm-gyártás*, în *Keleti Ujság*, an. XIV, nr. 76, Cluj, 5 aprilie 1931. *Magyarországon nagyobb rokonszenv kíséri mozgalmamat, mint Romániában — mondja Costa Carei Coltau*, în *Keleti Ujság*, an. XVIII, nr. 157, Cluj, 14 iulie 1935.

[15] Janovics Jenő, *A magyar színészet jövője Erdélyben*, în *Napkelet*, an. I, nr. 1, Cluj, 15 septembrie 1920, p. 14—19.

[16] *Cronică muzicală. Opera Română: « Trubadurul » și « Pagliacci » la Teatrul Maghiar cu tenorul Grozăvescu*, în *Patria*, an. VI, nr. 247, Cluj, 16 noiembrie 1924.

[17] « În amintirea publicului clujean este încă viu incidentul penibil de anul trecut dintre Opera Română din Cluj și Grozăvescu. Grozăvescu fiind indispus, fapt pe care l-a dovedit cu certificat medical, n-a mai voit să cînte cele două roluri principale din cele două opere programate în aceeași seară. Conducerea Operei n-a efectuat nici o modificare în programul fixat, iar Grozăvescu n-a cîntat nici un rol. Considerînd gestul ca o nerespectare a obligațiilor sale, Opera Română i-a reziliat contractul. Opera Română a mers însă mai departe. Prin Sindicatul Artiștilor Români i-a retras lui Grozăvescu dreptul de a mai cînta pe scenele din România. Grozăvescu, nerecunoscînd justețea desfacerii contractului, a dat în judecată Opera Română — care la rîndul său a pretins restituirea pagubelor materiale suferite în urma spectacolului suspendat. Tribunalul din Cluj a respins ambele procese »; cf. *Ugy az opera, mint Grozăvescu keresetét elutasította a kolozsvári törvényszék*, în *Keleti Ujság*, an. VII, nr. 258, Cluj, 14 noiembrie 1924. Sîntem înclinați să dăm crezare primei presupuneri a cronicarului din *Patria*. Într-un articol, *Hogyan fedezték fel Grozăvescut*, apărut în *Keleti Ujság* (an. VII, nr. 254, Cluj, 9 noiembrie 1924), se relatează faptul că Traian Grozăvescu, student încă la conservator, a fost ținut mult timp în corul Operei Române; o întîmplare îl scoate însă din anonimat: Nicolae Bretan era în căutarea unui tenor pentru a-și putea reprezenta propria sa operă, *Luceafărul*. Tocmai atunci s-a prezentat la el Grozăvescu, solicitîndu-i o recomandație către directorul Janovics. Ascultîndu-l, Bretan și-a dat imediat seama că are de-a face cu un tenor excepțional, a cărui voce era cu totul ieșită din comun. Găsind ceea ce căuta, Bretan i-a aranjat o întrevedere cu directorul Operei Române, Popovici-Bayreuth, în vederea unei audiții muzicale. Aflînd de aceasta, profesorul de canto al lui Grozăvescu vru să-i împiedice angajarea. Calitățile vocale extraordinare ale cîntărețului îl determină însă pe Popovici-Bayreuth să-l angajeze imediat. Ca urmare, Grozăvescu își face debutul în *Cio-Cio-San* de Puccini, în rolul lui Pinkerton. Grozăvescu a fost încurajat tot timpul de Tango Egisto (membru al Operei Române), care, în particular, s-a ocupat de formarea lui vocală (acesta voia să-i incredințeze rolul Solului din *Aida*, fără a face însă repetiții cu el, de teamă ca rivalii să nu-l împiedice să cînte). Dar nici a doua ipoteză a cronicarului nu e de neluat în seamă, deoarece, după datele aflate într-un articol din *Keleti Ujság* (an. VII, nr. 250, 5 noiembrie 1924), acest tenor, devenit în scurtă vreme o celebritate europeană, « este plătit, de exemplu, la Dresda, cu cîte 500 de dolari pentru un spectacol. Or, în asemenea condiții financiare i-a fost foarte greu conducerii Teatrului Maghiar să-l cîștige pentru cinci spectacole ». Însă din moment ce Teatrul Maghiar, care nu era subvenționat de stat, a putut să facă față unor astfel de condiții materiale, credem că nici Operei Române nu i-ar fi fost imposibil. Deci și acest aparent impediment pledează pentru presupunerea noastră: Traian Grozăvescu avea probabil prea mulți dușmani la Opera Română, iar pe de altă parte conflictul trăia încă mult prea viu în amintirea conducerii Operei.

[18] *Változások a Grozăvescu esték sorrendjében*, în *Keleti Ujság*, an. VII, nr. 256, Cluj, 12 noiembrie 1924. *Grozăvescu a « Bajazzókban »*, în *Ellenzék*, an. XLV, nr. 259, Cluj, 14 noiembrie 1924. *Grozăvescu ma este a « Bajazzókban »*, în *Keleti Ujság*, an. VII, nr. 258, Cluj, 14 noiembrie 1924.

[19] *Grozăvescu a « Bajazzókban »*, în *Keleti Ujság*, an. VII, nr. 260, Cluj, 16 noiembrie 1924.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

au urmat Ducele din *Rigoletto* [20], Mario din *Tosca* [21], José din *Carmen* [22] şi, în sfîrşit, *Boema*, în care « a vrăjit cu desăvîrşire publicul, prin melodiile duioase ale lui Rodolfo » [23].

Peste un an, celebrul tenor, membru al Operei de Stat din Viena — după cum reiese din facsimilul contractului încheiat între Traian Grozăvescu şi Janovics Jenő — este din nou prezent pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, în patru spectacole: *Tosca*, *Carmen*, *Boema*, *Rigoletto*. Şi de această dată cele două cotidiene clujene, *Keleti Ujság* şi *Ellenzék*, se preocupă intens, însă stereotip (în unele cazuri este utilizat un text absolut identic) de revenirea cîntăreţului la Cluj [24], de repertoriul pe care-l va cînta [25], de prezenţa la pupitru a dirijorului român Jean Bobescu [26]; interesul presei are uneori un iz publicitar şi de reclamă, cu referire la vînzarea biletelor [27] şi la repetiţiile generale [28], « care au stîrnit admiraţia soliştilor şi a orchestrei »; aceeaşi presă face comentarii despre « febra Grozăvescu » la Cluj, unde « toată lumea vrea să-l asculte pe cel mai mare tenor al Europei, măcar într-unul din rolurile sale » [29].

În februarie 1927, cotidianul clujean *Keleti Ujság* [30] dă de ştire că şi Opera Română l-a invitat pe « fostul » său membru, pe Traian Grozăvescu, pentru cîteva spectacole. Din păcate, însă, acest eveniment artistic n-a mai avut loc, deoarece, în aceeaşi lună, tragica moarte a cîntăreţului pune capăt strălucitei sale cariere.

Nu sîntem surprinşi de faptul că presa maghiară — ca dealtfel toată presa europeană — comentează pe larg această ştire [31]. Am dori totuşi să cităm cîteva rînduri dintr-un necrolog scris de un ziarist (semnat doar cu iniţiale) care l-a auzit pe celebrul cîntăreţ şi care încearcă să-i aducă un ultim omagiu: « Recviescat in pacem Traian Grozăvescu, vă doreşte acest lucru un anomin al literelor, care îşi va aminti totdeauna de dumneavoastră. Nu ne este permis să ne amintim de vocea lui ca şi cum el n-ar mai fi între cei vii, fiindcă auzul şi inimile noastre nu o vor putea uita niciodată » [32].

Acest mic omagiu şi mai ales amintirile legate de prodigioasa prezenţă a marelui tenor pe scena Teatrului Maghiar din Cluj conferă activităţii artistice a lui Traian Grozăvescu şi atributele nobile ale acţiunii de apropiere culturală între români şi maghiari.

★

Redăm în traducere textul integral al contractului încheiat în 1925, prin intermediul unei agenţii vieneze, între Traian Grozăvescu şi Janovics Jenő:

INTERNATIONALE
THEATER- UND KONZERTAGENTUR
Heinrich Lauterstein
Wien VI. Gumpendorferstrasse, 41, Telefon: 61.63
Telegrammadresse: Theaterlauter

CONTRACT DE TURNEU

« Între domnul director Janovics Jenő de la Teatrul Maghiar din Cluj, pe de o parte, şi domnul Traian Grosavescu de la Staatsoper din Viena, pe de alta, s-a discutat şi s-a încheiat astăzi contractul care urmează:

1. Domnul director Janovics îl angajează pe domnul Grosavescu pentru un ciclu de 4 (patru) reprezentaţii în turneu la teatrul său din Cluj.

2. Domnul director Janovics plăteşte pentru aceasta domnului Grosavescu un onorariu de 40 000 (patruzeci de mii) lei româneşti pentru fiecare reprezentaţie în parte, onorariu liber de orice reţineri; impozitele, eventual obişnuitele taxe, ca cele pentru fondul de pensii etc. cad în sarcina domnului director Janovics; de asemenea, domnul director Janovics plăteşte domnului Grosavescu costul călătoriei Viena — Cluj — Viena pentru două persoane, cu tren accelerat, clasa întîi, şi cu vagon de dormit. Domnului Grosavescu i se înmînează costul călătoriei imediat după sosirea sa la Cluj, iar plata onorariului are loc cu o oră înaintea fiecărui spectacol.

3. În caz de îmbolnăvire — legalizată medical — a domnului Grosavescu, care face imposibilă producerea sa pe scenă în timpul fixat, ca şi în caz de epidemii, de doliu naţional, şi în alte cazuri de forţă majoră prevăzute de lege, care impun închiderea teatrului, contractul se reziliază.

4. Domnul Grosavescu se obligă ca nici înaintea şi nici pe durata acestui ciclu de reprezentaţii în turneu să nu facă uz de talentul său artistic —

[20] *Grozăvescu Kolozsváron*, în *Keleti Ujság*, an. VII, nr. 255, Cluj, 11 noiembrie 1924. A « *Rigoletto* » *Grozăvescuval és Athanasiuval*, în *Ellenzék*, an. XLV, nr. 262, Cluj, 18 noiembrie 1924.

[21] A « *Tosca* » *Grozăvescuval és Athanasiuval*, în *Ellenzék*, an. XLV, nr. 263, Cluj, 19 noiembrie 1924. « *Tosca* », în *Keleti Ujság*, an. VII, nr. 262, Cluj, 19 noiembrie 1924.

[22] *Grozăvescu búcsuja a* « *Carmenben* », în *Keleti Ujság*, an. VII, nr. 262, Cluj, 19 noiembrie 1924. *Grozăvescu a* « *Carmenben* », în *Ellenzék*, an. XLV, nr. 261, Cluj, 16 noiembrie 1924.

[23] *Grozăvescu a* « *Bohéméletben* », în *Ellenzék*, an. XLV, nr. 264, Cluj, 20 noiembrie 1924.

[24] *Grozăvescu jön!*, în *Keleti Ujság*, an. VIII, nr. 204, Cluj, 10 septembrie 1925. *Grozăvescu jön!*, în *Ellenzék*, an. XLVI, nr. 205, Cluj, 10 septembrie 1925.

[25] *Grozăvescu jön!*, *Keleti Ujság*, an. VIII, nr. 205 şi 206, Cluj, 11 şi 12 septembrie 1925. *Grozăvescu jön!*, în *Ellenzék*, an. XLVI, nr. 206, 207 şi 208, Cluj, 11, 12 şi 13 septembrie 1925.

[26] *Grozăvescu vendégjátéka*, în *Keleti Ujság*, an. VIII, nr. 209, Cluj, 16 septembrie 1925. *Grozăvescu vendégjátéka*, în *Ellenzék*, an. XLVI, nr. 210, Cluj, 16 septembrie 1925.

[27] *A Grozăvescu előadások jegyei*, în *Ellenzék*, an. XLVI, nr. 209, Cluj, 15 septembrie 1925. *A Grozăvescu előadások jegyei*, în *Keleti Ujság*, an. VIII, nr. 208, Cluj, 15 septembrie 1925.

[28] *Grozăvescu fellépései*, în *Keleti Ujság*, an. VIII, nr. 212, Cluj, 19 septembrie 1925. *Grozăvescu fellépései*, în *Ellenzék*, an. XLVI, nr. 213, Cluj, 19 septembrie 1925.

[29] *Grozăvescu fellépései*, în *Keleti Ujság*, an. VIII, nr. 213, Cluj, 20 septembrie 1925. *Grozăvescu fellépései*, în *Ellenzék*, an. XLVI, nr. 214, Cluj, 20 septembrie 1925.

[30] *Világhirű művészek Kolozsváron*, în *Keleti Ujság*, an. X, nr. 26, Cluj, 5 februarie 1927.

[31] A se vedea *Keleti Ujság*, an. X, nr. 40, 41 şi 42, Cluj, 21, 23 şi 24 februarie 1927. *Grozăvescu Traján*, în *Szinházi Világ*, an. IV, nr. 8, Tg. Mureş, 19 februarie 1927.

[32] *Nyugodjék Grozăvescu Traian*, în *Keleti Ujság*, an. X, nr. 42, Cluj, 24 februarie 1927.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

INTERNATIONALE
THEATER- U. KONZERTAGENTUR
HEINRICH LAUTERSTEIN
WIEN VI. GUMPENDORFERSTRASSE 41. TELEFON 01-53
TELEGRAMMADRESSE: THEATERLAUTER

GASTSPIELVERTRAG.

Zwischen Herrn Direktor J a n o v i c s Jenő des Magyar szinhaz in C l u j (K o l o z s v a r) ———— einerseits und Herrn Traian G r o s a v e s c u der Wiener Staatsoper andererseits wurde heute nachstehender Vertrag wohlbedächtig verabredet und abgeschlossen:

1) Herr Direktor Janovics ———— verpflichtet Herrn Grosavescu ———— für einen Zyklus von 4 (vier) Vorstellungen an seinem Theater in Cluj.

2) Herr Direktor Janovics ———— bezahlt an Herrn Grosavescu hiefür als Honorar von 40.000.- (vierzigtausend) rumänischen Lei pro Vorstellung vollkommen abgabefrei; Steuern, eventuell übliche Abgaben, wie Pensionsfonds-Beitrag, etz. gehen zu Lasten des Herrn Direktors Janovics; ferner bezahlt Herr Direktor Janovics Herrn Grosavescu die Kosten der Reise Wien - Cluj - Wien, Schnellzug erster Klasse mit Schlafwagen für zwei Personen. Die Beschaffung der Reisekosten erhält Herr Grosavescu unmittelbar nach seinem Eintreffen in Cluj, die Honorarzahlung erfolgt eine Stunde vor jeder Vorstellung.

3) Es verpflichtet sich, Herr Direktor Janovics und Herr Grosavescu, je 5 % (fünf Prozent) des Honorars Vermittlungsprovision an die Theater und Konzertagentur HEINRICH LAUTERSTEIN, Wien VI., zu bezahlen, ebenso bei Verlängerung des Gastspieles.

4) Ärztlich beglaubigte Krankheit des Herrn Grosavescu ———— die ihn das Auftreten in der festgesetzten Zeit unmöglich macht, sowie ansteckende Krankheiten, Landestrauer und die sonstigen im Gesetze angeführten force-majeure Fälle, welche unter Umständen die Schließung der Bühne nötig machen, heben diesen Vertrag auf.

5) Herr Grosavescu ———— verpflichtet sich, weder vorher, noch während der Dauer dieses Gastspieles ohne Erlaubnis der Direktion von Konzertarien an öffentlichen oder privaten Orten in C l u j ———— Gebrauch zu machen.

6) Besondere Vereinbarungen: Das Gastspiel findet an folgenden Tagen und in folgender Verteilung statt; am 19. September 1928 : Tosca ; am 21. September: Carmen ; am 22. September: Boheme ; am 24. September: Rigoletto . Herr Direktor Janovics nimmt zur Kenntnis, dass diese vier Vorstellungen unbedingt innerhalb eines Zeitraumes von sechs Tagen absolviert werden müssen. Sollte aus einem auf Seite des Theaters oder der Direktion liegenden Grunde eine Vorstellung ausfallen, so erhält Herr Grosavescu das Honorar hiefür, ohne dass er veranlasst werden kann, diese Vorstellung noch nachzuholen.

Herr Direktor Janovics erklärt sich einverstanden, die auf ihn entfallende Vermittlungsprovision für die Theateragentur Heinrich Lauterstein per fünf Prozent des Gesamthonorars Herrn Grosavescu anlässlich jeder Vorstellung gleichzeitig mit dem vereinbarten Honorar zu übergeben.

7) Herr Grosavescu ———— erklärt, daß dem Abschluße und der Vollziehung des gegenwärtigen Vertrages in keinem seiner Teile eine von ihm früher eingegangene Verpflichtung gegen eine Bühne des Verbandes deutscher Bühnenleiter in der czechoslovakischen Republik, des Deutschen Bühnenvereins in Berlin, oder des österreichischen Bühnenvereines in Wien im Wege stehe.

8) Sollte einer der Vertragschließenden den hier übernommenen Verpflichtungen zuwiderhandeln und diesen Vertrag entweder verletzen oder brechen, so verfällt derselbe unbeschadet der Klage auf Erfüllung in eine Konventionalstrafe von 100.000.-(einhundertsechzigtausend) rum. Lei zahlbar nach Wechselrecht.

9) In Streitfällen, welche die Entscheidung der Gerichte nötig machen, unterwerfen sich beide Vertragschließenden freiwillig der Kompetenz der ordentlichen Gerichte in W i e n .

Traian Grosavescu

Wien am 12. Juli

Fig.1. — Facsimilul contractului încheiat între Traian Grozăvescu, membru al Operei de Stat din Viena, şi Ianovics Jenő, directorul Teatrului Maghiar din Cluj. Contractul se află în posesia lui Lukács József, fost secretar personal al directorului Janovics Jenő, actualmente pensionar şi domiciliat în Rupea-Gară.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fără consimţămîntul direcţiunii — în cercuri publice sau private.

5. Domnul director Janovics şi domnul Grosavescu se obligă ca 5% (cinci procente) din onorar să se plătească drept comision Agenţiei de teatru şi concerte Heinrich Lauterstein din Viena VI; lucru valabil şi în cazul prelungirii turneului.

6. Convenţii speciale: turneul are loc în zilele şi după programarea următoare: la 19 septembrie 1925 — *Tosca*; la 21 septembrie — *Carmen*; la 22 septembrie — *Boema*; la 24 septembrie — *Rigoletto*.

Domnul director Janovics ia cunoştinţă că aceste patru spectacole trebuie să aibă loc exclusiv în cursul unui interval de şase zile. În cazul în care, dintr-o pricină venind din partea teatrului sau a direcţiei, un spectacol nu mai are loc, domnul Grosavescu primeşte onorariul stabilit pentru acesta, fără ca el să fie obligat să mai recupereze spectacolul.

Domnul director Janovics declară că este de acord să transmită domnului Grosavescu partea care îi revine din comisionul de cinci procente din onorariul total pentru Agenţia de teatru Heinrich Lauterstein, la fiecare spectacol, o dată cu plata onorariului convenit.

7. Domnul Grosavescu declară că încheierea şi realizarea prezentului contract nu se opune în nici o clauză a sa vreunei obligaţii contractate de el anterior faţă de un teatru al Uniunii directorilor de teatru german din Republica Cehoslovacă, al Societăţii germane de teatru din Berlin sau al Societăţii austriece de teatru din Viena.

8. În cazul că una din cele două părţi care au încheiat prezentul contract contravine obligaţiilor mai sus stabilite şi lezează sau anulează contractul, acesteia îi revine satisfacerea reclamaţiei de despăgubire printr-o amendă convenţională de 160 000 (una sută şaizeci de mii) lei româneşti, conform legislaţiei cambiale.

9. În caz de litigiu, care ar atrage după sine verdictul justiţiei, ambele părţi care au încheiat prezentul contract se supun de bună voie competinţei instanţelor de drept penal-civil din Viena. »

Wien, am 12. Juli *Traian Grosavescu*

TEREZA PERIŞ CHEREJI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C R O N I C Ă

TEATRU — TEATROLOGIE

Iată aşadar în plină desfăşurare, mult aşteptata stagiune. Mult aşteptată, datorită ispititoarelor promisiuni mărturisite încă din trecuta perioadă estivală: creaţiile dramaturgilor noştri — cele de ultimă oră, ca şi scrierile mai vechi, cu o valoare verificată în timp —, aducerea la rampă a unor opere mai puţin cunoscute din repertoriul naţional sau a celor pe nedrept uitate în paginile publicaţiilor literar-artistice, apoi abordarea teatrală contemporană a valorilor clasice universale, angajate în discutarea unor arzătoare probleme ale umanităţii de azi. Lunga listă a propunerilor raportată la nivelul exigenţelor întregii noastre politici repertoriale actuale nu s-a încheiat calendaristic nici pînă în prezent.

Cele mai multe teatre şi-au respectat promisiunile oferind opere substanţiale noi, interesante. Naţionalul bucureştean a inclus repertoriului său una din cele mai remarcabile realizări ale dramaturgiei noastre ce abordează istoria cu mijloace teatrale moderne — *Zodia taurului* de Mihnea Gheorghiu (regia Mihai Berechet, scenografia Florica Mălureanu). « Reportaj dramatic », de rigoare « jurnalistică », cum îşi subintitulează autorul piesa, evocă o epocă, un eveniment şi un erou, respectiv revoluţia de la 1821 cu toate implicaţiile sale şi personalitatea lui Tudor Vladimirescu (interpretat de Florin Piersic). Apartenenţa la genul istoric, fără să fie formală, nu alterează cîtuşi de puţin actualitatea transpunerii, definită în acest caz nu prin date calendaristice, ci prin semnificaţiile textului, prin ecoul acestuia în conştiinţa publicului. Însăşi problematica piesei, semnificaţiile istorice şi politice ale opţiunii eroului din Vladimiri aparţin actualităţii. Pentru că aria preocupărilor răspunde nevoii de a găsi în trecut corespondenţe semnificative în lupta pentru apărarea libertăţii şi integrităţii ţării, în condiţiile unor complicate relaţii politice pe plan european. În viziunea scenică a lui Horea Popescu, la acelaşi teatru, *Un fluture pe lampă*, ultima piesă a lui Paul Everac, a supus dezbaterii cazul unor conştiinţe devastate de întrebări, contradicţii, îndoieli şi regrete, surprinzînd efectele nefaste ale tentativei comode şi superficiale de evadare din procesul dificil al devenirii sociale. Chiar dacă regizorul nu a stăpînit la un nivel egal al exigenţelor artistice textul fragmentat de situaţii şi personaje diverse şi pitoreşti totodată, calităţile individuale interpretative (Victor Rebengiuc, Emil Botta, Ioana Bulcă, Matei Alexandru, Gh. Cozorici, Gh. Dinică, M. Moraru, G. Mottoi, Florin Piersic. . .) au izbutit să domine şi să conducă spre o confluenţă particularităţile ideatice ale piesei. Cu *Puterea şi adevărul*, de Titus Popovici, redescoperim momente ale istoriei noastre contemporane. Pătrundem în universul dramelor mari sau anonime ale acelor eroi care aveau să pună bazele unei lumi noi în condiţiile aspre ale evenimentelor şi împrejurărilor ce au condiţionat victoria revoluţiei socialiste. Determinantele istorice ale împlinirii dezideratelor revoluţionare conferă dramatizării o structură specifică, în care iniţiativa celor ce şi-au asumat răspunderea de a schimba mersul şi faţa evenimentelor acţionează prin putere în numele unui adevăr suprem. Meritul primei abordări aparţine Teatrului Maghiar din Cluj — regizor Ernest Ban. Realizată pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti de Ion Cojar, apoi la Craiova şi Galaţi, *A doua faţă a medaliei* de I.D. Sîrbu a suscitat interes din partea spectatorilor şi a presei de specialitate. Meritul indiscutabil al piesei îl constituie autenticitatea: autenticitatea unui moment din viaţa unor oameni a căror existenţă se consumă voit sau nu în peisajul industrial al unei uzine, autenticitatea caracterelor omeneşti, a sentimentelor şi a conflictului. Textul este valorificat pe cele trei scene prin alimentarea tensiunii lăuntrice a dezbaterilor etice şi a transformărilor în mentalitatea oamenilor, datorite unui alt mod mai uman în înţelegerea convergenţelor inevitabile dintre munca cotidiană şi sentimentele intime. Repertoriile teatrelor au inclus şi alte piese inedite sau au revalorificat prin interpretări regizorale şi actoriceşti noi lucrări din fondul peren al dramaturgiei noastre clasice şi originale: *Mitică Popescu* de Camil Petrescu — Teatrul Ion Vasilescu; *Răzbunarea sufleurului* de V.I. Popa — Teatrul Giuleşti; *Culorile nemuririi* de Ştefan Tita — Teatrul Evreesc de Stat; *Dragostea noastră* de Th. Mănescu şi Silvia Andreescu — Teatrul Mic şi Teatrul din Piteşti; *Vlad Ţepeş în ianuarie* de Mircea Bradu — Teatrul din Braşov; *Noaptea nechemată* de Al. Popescu — Teatrul Nottara; *Fii cuminte Cristofor* de Aurel Baranga — Teatrul Ion Vasilescu. . .

Dintre premierele stagiunii mai menţionăm: *Casa care a fugit pe uşă* de Petru Vintilă în mai multe montări, dintre care cea a lui Dinu Cernescu (Teatrul Giuleşti) şi a lui Harag György (Tîrgu-Mureş, secţia maghiară). Spectacolul, în scenografia, creînd

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un univers asfixiant şi sumbru prin aglomerări de vechituri şi obiecte inutile, semnată de Kölönte Zsolt, devine o tragedie modernă ce condamnă fără cruţare nu numai o lume în care domneşte neputinţa de a acţiona, stereotipia gîndului claustrat, ci şi inerţia stătută, compromisul, speranţele sterile. Accentele inedite în raport cu interpretările tradiţionale şi noua formă a spectacolului *A douăsprezecea noapte* — Teatrul Bulandra, se aflau în însuşi textul shakespearian. Astfel Shakespeare a revenit printre noi, visător şi melancolic, sceptic şi dur, intransigent şi dascăl, într-un spectacol oscilînd între tonalitatea realist-naturalistă şi cea liric-suavă şi delicată. Mai puţin spectaculos, într-o viziune aparţinînd tradiţiei realist-psihologice, se situează montarea pe scena Teatrului Mic a piesei lui Ibsen *Stîlpii societăţii*. Regizorul D.D. Neleanu şi scenograful Şt. Hablinski au recompus cu sobrietate şi rafinament intelectual universul ibsenian al realităţilor social-politice din Norvegia epocii, definite prin conflicte umane neobişnuite şi stranii, obligînd eroii dramei « să se aplece asupra lor înşişi » cum spunea Ibsen, în izolarea lor lăuntrică de mare tensiune dramatică. La Sibiu, tînărul regizor Iulian Vişa a aboradt din dramaturgia elisabetană *Tragedia fecioarei* de Beaumont şi Fletcher. Spiritul textului a fost sensibil asimilat de regizor şi scenografa Adriana Leonescu. Dezbaterea este plasată mai mult pe planul conştiinţelor decît pe linia acţiunii exterioare.

Să ne referim selectiv şi la cîteva realizări actoriceşti care au determinat succesul şi prestigiul unor spectacole ale acestei stagiuni. Publicul braşovean a urmărit evoluţia lui Ion Jugureanu şi Ion Fiscuteanu în piesa lui Mircea Bradu *Vlad Ţepeş în ianuarie*. Datele particulare de afectivitate şi temperament ale celor doi actori definesc două existenţe individuale diferite, dimensionînd pe tonalităţi contrapunctice textul dramatic. Prima interpretare arbora o voinţă obişnuită să nu cunoască limite şi piedici, o ură calculată, implacabilă şi rece faţă de nedreptate. În a doua ipostază, Ţepeş devine inteligenţa scăpărătoare în mişcare. I. Fiscuteanu personifică tragedia distrugerii şi autodistrugerii determinate de ideea patriotică înnoitoare în acele vremi. Admirabilul recital actoricesc al Ginei Patrichi în *Anunţ la mica publicitate* de Natalia Ginsburg (Teatrul Bulandra) gradează atent trecerile de la tragic la valenţele comice ale textului, la cele poetice sau banale, în momente de tensiune sufletească ce rezumă drama unei vieţi ratate. Despre interpretările feminine din *Joc de pisici* de Orkeny Istvan, pe scena aceluiaşi teatru, s-a scris elogios: Vali Voiculescu-Pepino, îndrăgostita desuetă şi ridicolă, traversează momentele contradictorii ale dramei D-nei Orban printr-o tensiune armonioasă şi colorată. Radu Beligan în *Prizonierul din Manhattan* de Neil Simon — Teatrul Naţional I.L. Caragiale, insuflă viabilitate unei piese sociale lipsite de valoare literară. Sensurile interpretării nu sînt constituite din imprecaţiile repetate ale autorului. Dimpotrivă, luciditatea se contopeşte cu o sinceritate spontană în gest, mişcare, atitudine, încît un singur erou izbuteşte să evoce atmosfera, lumea cotidiană şi spirituală secătuită a unui New York tentacular şi nimicitor. Tot la Teatrul Naţional *Furtuna* de Ostrovski (prezentată în premieră în cadrul Festivalului dramaturgiei ruse şi sovietice) este un spectacol profund gîndit din punctul de vedere interpretativ al actorilor ce susţin cele mai însemnate partituri dramatice. Realizările sînt inedite în raport cu experienţele mai vechi ale Dinei Cocea, Leopoldina Bălănuţă, Draga Olteanu. Ideile ajung la public cu forţă de convingere, claritate şi sensibilitate, fără să lipsească nota de nelinişte şi amărăciune pe care întîlnirea cu destinele tragice o declanşează întotdeauna.

★

Din numeroasele manifestări dedicate celor 25 de ani de la proclamarea Republicii, una din cele mai interesante iniţiative de valorificare şi stimulare a dramaturgiei originale a fost « Săptămîna teatrelor» iniţiată de Comitetul Culturii şi Educaţiei Socialiste a Municipiului, alcătuită din cele mai reprezentative spectacole prezentate în reluare sau în premieră, recitaluri dramatice, deplasări ale colectivelor la uzinele, fabricile şi liceele din capitală, expoziţii plastice sau oglindind succesele colectivelor de actori şi regizori.

Începutul lunii martie a constituit un eveniment însemnat pentru reputaţia şi prestigiul artei scenice româneşti în lume — « Festivalul dramaturgiei româneşti în URSS », manifestare prestigioasă închinată valorilor scrisului dramatic naţional. În interpretările artiştilor sovietici au fost prezentaţi: Caragiale, Alecsandri, G.M. Zamfirescu, M. Sebastian, V. Eftimiu, M. Ştefănescu, A. Baranga, H. Lovinescu, P. Everac, Al. Mirodan... Manifestarea a fost însoţită de simpozioane, colocvii pe teme de creaţie, întîlnire între oameni de teatru români şi sovietici. Sub semnul prieteniei şi colaborării între cele două popoare, între 10 şi 17 mai, în capitală şi în restul ţării s-a desfăşurat « Festivalul dramaturgiei ruse şi sovietice », acţiune ce a inclus 51 de titluri semnate de 32 de autori (Gogol, Lermontov, Gorki, Ostrovski, Roscin, Arbuzov. . .) pe scenele a 44 de teatre.

★

Dintre manifestările autohtone, turneelor colectivelor artistice din ţară pe scenele capitalei li se cuvine o menţiune specială: Teatrul din Piteşti (*Jocul de-a vacanţa* — M. Sebastian; *Iancu de la Hălmagiu* — P. Everac; *Dragostea noastră* — Th. Mănescu şi S. Andreescu; *Casa care a fugit pe uşă* — P. Vintilă; *Sîmbăta păcălelilor* — I.D. Sîrbu; *Ţara fericirii* — T. Muşatescu; *Ana* — P. Everac); Teatrul din Sibiu (*Tragedia fecioarei* — Beaumont şi Fletcher; *Dom Juan* — Molière); Teatrul din Baia-Mare (*Unchiul nostru din Jamaica* — D. Tărchilă; *Avram Iancu* — Pavel Bellu; *Somnul raţiunii* — A.B. Vallejo; Teatrul din Satu-Mare (*Războiul vacii* — R. Avermaete, *Procesul rebelilor de pe Caine* — H. Wouk; *Oţelul* — dramatizare de Mihai Raicu după romanul lui C. Chiriţă); Teatrul din Piatra-Neamţ (*Inimă rece* — dramatizare de Ed. Covali după Hauff); Teatrul din Galaţi (*Povestiri din vechiul Arbat* — A. Arbuzov).

În anul aniversar al sărbătoririi marelui om de teatru şi dramaturg Molière s-au prezentat *Doc-*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tor fără voie la Teatrul Ion Vasilescu şi *Avarul* la Ploieşti, iar Teatrul Radiofonic — O săptămînă Molière cuprinzînd două premiere: *George Dandin* în adaptarea lui Radu Popescu şi *Astă seară joacă Domnul Molière*, scenariu de Marica Beligan.

★

E de menţionat preocuparea pentru aspectele teoretice ale dramaturgiei şi spectacologiei contemporane, concretizată în al cincilea colocviu timişorean « Teatrul şi cultura » (5—6 mai). La lucrările acestei sesiuni au participat cu comunicări şi cercetători ai sectorului de istoria teatrului din Institutul de istoria artei: *Ideea de ansamblu în teatrul românesc interbelic* — Simion Alterescu; *Realism şi teatralism în creaţia regizorală a lui A.I. Maican* — Letiţia Gîtză; *Viziune dramatică şi univers scenic* — Ion Cazaban.

MEDEEA IONESCU

MUZICĂ—MUZICOLOGIE

Sărbătorirea lui George Dima la Braşov

Împlinirea a 125 ani de la naşterea compozitorului, dirijorului şi pedagogului George Dima a prilejuit braşovenilor şi tuturor iubitorilor de muzică un ales moment de rememorare a personalităţii sale creatoare.

Pe o perioadă de cîteva săptămîni, presa braşoveană — *Drum Nou*, *Brassói Lapok*, *Karpaten Rundschau* şi revista *Astra* — a adus în actualitate cele mai semnificative momente din activitatea muzicianului. Articolele semnate de Ion Chirilă, Mircea Gherman, Paul Stegaru, Gemma Zinveliu se remarcă prin ineditul punctării activităţii compozitorului, dirijorului şi pedagogului Dima. Adăugăm acestora un emoţionant articol, *Geroge Dima — fiu al poporului său*, fragment dintr-o lucrare mai amplă cu care eminentul om de ştiinţă clujean, profesorul Valeriu L. Bologa intenţiona să prefaţeze un volum omagial dedicat prietenului său, artistul George Dima.

Suita propriu-zisă de manifestări, desfăşurată în zilele de 7 şi 8 octombrie 1972, s-a deschis în prezenţa reprezentanţilor organelor locale de partid şi de stat şi a unui numeros public la Casa Armatei, unde a avut loc vernisajul unei expoziţii de fotografii şi documente. Rod al cercetărilor întreprinse de muzeograful Mircea Gherman, expoziţia a suscitat cel mai viu interes. Zeci de programe ce consemnau conţinutul concertelor organizate de Dima în Transilvania şi alte locuri din ţară, fotografii din care multe inedite cît şi cele mai recente lucrări publicate în anii noştri au scos în evidenţă o valoroasă personalitate a muzicii româneşti încă puţin cunoscută.

Admirînd expoziţia omagială, participanţii la aniversare au audiat în continuare un concert vocal-simfonic la care şi-a adus contribuţia filarmonica braşoveană alături de corul şi soliştii teatrului muzical. *Mama lui Ştefan cel Mare*, *Groza*, *Ştefan Vodă şi Codrul*, liedurile: *De ce nu-mi vii?*, *Somnoroase păsărele* au compus o seară de o aleasă ţinută artistică. Dirijorul concertului, Ilarion Ionescu-Galaţi, maestrul de cor Vlad Sava, soliştii Margareta Gîngă, Ion Gonţea, Paul Nicolaescu au emoţionat prin tălmăcirea muzicii artistului sărbătorit.

Programul aniversării Dima a continuat în cea de-a doua zi cu un valoros simpozion, prezenţa muzicienilor Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Doru Popovici, Gemma Zinveliu şi Mircea Gherman ridicînd prestigiul manifestării braşovene, îndeosebi prin ineditul multor pagini ce s-au făcut cunoscute aici, în sala de festivităţi a liceului « Andrei Şaguna », unde cu ani în urmă Ciprian Porumbescu, Iacob Mureşianu, Niki Popovci şi « măestrul Dima » marcau viitorul unei originale muzici româneşti. Prezentînd şi analizînd activitatea creatoare în tot ceea ce artistul a fost mai reprezentativ, muzicologii prezenţi la simpozionul citat au subliniat valoarea operei muzicale, atît de bogate, a compozitorului, din care liedul şi muzica corală rămîn cele mai reprezentative pagini.

O după masă de lieduri, dintre care: *Te iubesc, o Margareta*, *Cînd te voi uita*, *Eu simt a ta suflare*, *Peste vîrfuri*, *Dorule ortacule*, *A venit un lup din crîng* etc., a împlinit o valoroasă manifestare în care muzica semnată de Dima, « marele nostru măestru », cum i se spunea adesea între prieteni, a conturat o prestigioasă manifestare.

Deşi programul ar fi putut fi mai omogen, din componenţa acestuia lipsind muzica corală, atît de bogată în creaţia compozitorului, braşovenii rămîn printre iubitorii de muzică ce ştiu să-şi sărbătorească înaintaşii.

CONSTANTIN CATRINA

Festivalul din Timişoara

Primăvara, Timişoara este un oraş ideal pentru organizarea unui festival muzical; natura, exuberant izbucnită în splendidele parcuri, impresia de armonie şi ordine care domneşte în viaţa marelui centru al Banatului, interesul cald al publicului — manifestat nu în forme de maximă exuberanţă, dar totuşi permanent prezent, ca o susţinere consecventă şi temeinică — iată fundalul luminos pe care s-a proiectat desfăşurarea celei de-a treia ediţii a festivalului « Timişoara muzicală » (12—27 mai 1973). Festivalul a intrat acum în tradiţia artistică a oraşului şi organizarea lui reprezintă un punct de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

onoare pentru forțele culturale bănățene, fiind sprijinită și încurajată de organele locale — după cum a reieșit din cuvîntul inaugural pătruns de un sincer entuziasm al președintelui Comitetului de Cultură și Educație socialistă al județului Timiș, Dumitru Preda. Nu se poate sublinia îndeajuns nobila semnificație a unor asemenea sărbători ale muzicii, care au început să dea un profil caracteristic vieții spirituale a tot mai multe dintre orașele României. « Timișoara muzicală », « Toamna muzicală clujeană », festivalurile din Brașov (muzică de cameră), Sibiu (« Cibinium»), Tîrgu-Mureș — iată manifestări care se cuvin urmărite și analizate cu grijă, dat fiind că ele reprezintă sinteze și încoronări ale eforturilor depuse în anii României socialiste pentru tot mai larga difuzare a culturii muzicale. Depășind obișnuitul stagiunilor, ele au darul să creeze climatul optim pentru receptarea frumuseților cuprinse în tezaurul clasicismului și al contemporaneității muzicale; caracterul ales al programelor, îngrijirea cu care sînt înfățișate — prin aportul unor forțe artistice naționale și internaționale reprezentative — punerea în valoare a capacităților componistice și interpretative locale, iată elemente de natură să dea o atractivitate specifică de apreciat fiecăruia dintre festivalurile desfășurate în centrele culturale de seamă ale țării.

Urmărirea primelor zile de desfășurare a celei de-a treia ediții a festivalului « Timișoara muzicală » a fost concludentă pentru îngrijirea cu care s-a lucrat la alcătuirea programului și la selectarea personalităților și ansamblurilor susceptibile să-l pună în valoare și să atragă atenția auditorilor. Concertul inaugural a fost prezentat de orchestra și corul Filarmonicii de stat « Banatul », aflate sub conducerea dirijorului Remus Georgescu, muzician de remarcabilă ținută profesională și intelectuală, care își slujește arta cu autentică chemare și distincție. Sub conducerea sa, prima audiție absolută integrală a *Simfoniei a IV-a* de Doru Popovici a reprezentat un veritabil succes. Lucrarea, dedicată memoriei marelui istoric Nicolae Iorga, este pătrunsă de un sentiment de nobilă interiorizare, lirismul propriu compozitorului apărîndu-ne aici în nuanțe sobre și totuși deosebit de pătrunzătoare. Doru Popovici, el însuși bănățean (s-a născut la Reșița, în 1932) — și deci îndreptățit pe deplin să fie onorat prin prezentarea unei importante lucrări ale sale în cadrul « Timișoarei muzicale » — s-a dovedit aci un maestru al expresivității limpezi și directe. Tehnica variațională de îndelungă sedimentare clasică a Passacagliei (în prima parte), intonațiile de scherzo sarcastic (realizînd imaginea uneltirilor întunecate, în partea a doua), dar în special linia pură, colorată de melodica de tradiție bizantină în partea corală a simfoniei (evocînd, pe un text poetic realizat de asemenea de Doru Popovici, sentimentele încercate înainte de moarte de către Nicolae Iorga) — toate acestea sînt încadrate de compozitor unei viziuni personale, înzestrată în același timp cu o reală forță de comunicare. Se desprinde din această muzică ideea demnității omului în fața durerilor și încercărilor supreme — exprimată firesc și echilibrat, departe de orice exagerări melodramatice sau teatrale. Este, de aceea, o lucrare mișcătoare în adevăratul înțeles al cuvîntului. A fost notabilă contribuția corului, pregătit de Diodor Nicoară, la reușita primei audiții; ansamblul a cîntat cu o participare afectivă evidentă și cu o sonoritate cultivată.

Caracterul deosebit al concertului inaugural a fost marcat și de participarea solistică a remarcabilului tînăr violonist sovietic Viktor Tretiakov. *Concertul în re major* de Ceaikovski a fost redat cu o uimitoare îmbinare de romantism înaripat, căldură pătrunzătoare a cantilenelor și virtuozitate scăpărătoare, rezultată dintr-o totală identificare a interpretului cu ceea ce am putea numi « sufletul viorii ». Tehnica lui Tretiakov este dintre cele mai pilduitor integrate necesităților expresive ale cîntului violonistic, artistul face de aceea corp comun cu muzica interpretată; estè o apariție solistică de zile mari. Remus Georgescu, care a acompaniat cu suplețe exuberanta contribuție concertantă a lui Tretiakov, ne-a oferit în încheiere o frumoasă versiune a *Simfoniei I* de Mahler, care prin aspectele ei primăvăratece era cu deosebire indicată pentru întregirea concertului inaugural.

La festival, de o atenție deosebită s-a bucurat și unul din spectacolele cele mai recent realizate pe scena operei de stat din Timișoara, *Boris Godunov* de Musorgski. În scenografia lui Dumitru Popescu, care utilizează inteligent, ca un laitmotiv, formele caracteristicelor turle rusești, puternica dramă muzicală populară este înfățișată cu o bună intuire a tensiunii ei interioare. Se cuvine subliniată în chip special competența dirijorală a Silviei Voina; ea a îndrumat orchestra și corul pe linia unei expresivități echilibrate, utilizînd cumpănit resursele sonore, altminteri insuficient de ample, care îi stăteau la dispoziție. Și astfel, într-un cadru scenic oarecum miniatural și cu un număr de coriști și orchestranți mai mic decît cel cerut, în chip ideal, de partitura de covîrșitoare măreție a lui Musorgski, *Boris Godunov* s-a dezvăluit totuși în fața noastră în chip convingător și pasionant. În această împrejurare, rolul titular a beneficiat de prestanța interpretării basului sovietic Vladimir Kiniaev, artist emerit al R.S.F.S.R., impecabil prin știința dicțiunii muzicale și prin construcția statuară impunătoare a personajului. Dintre soliștii operei timișorene pe care i-a avut alături, mulți s-au dovedit cu totul demni de o asemenea tovărășie artistică. Am menționa pe Iulia Ivanov Marpozan (Feodor), Ioana Drăcea, (Xenia), Gheorghe Sara (Pimen), Nicolae Popescu (Varlaam), Vasile Nicola (Blajinul), care ne-au dovedit că exigențe artistice atît de înalte ca cele pretinse de stilul musorgskian pot fi împlinite aci la un nivel meritoriu.

Un vibrant omagiu adus muzicii lui Johann Sebastian Bach a fost prilejuit de concertul formației « Bach Solisten » din Leipzig, desfășurat în cadrul « Zilelor muzicii din Republica Democrată Germană », găzduite de mai multe centre culturale ale României. Sub conducerea expertă a lui Gerhard Bosse, oaspeții au dat capodoperelor bachiene soliditatea ritmică și nobleța de sentiment ce le caracterizează; calitatea interpretării a mers crescînd pe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

parcursul programului, culminînd în strălucitoarea *Suită nr. 3 în Re major*.

Mai sînt, desigur, o seamă de evenimente muzicale desfăşurate în cadrul festivalului « Timişoara muzicală », pe care ne vom mărgini să le enumerăm în linii mari, fără a putea intra de astă dată în consideraţii analitice mai amănunţite. Se cuvine subliniată, de pildă, contribuţia pozitivă a formaţiilor muzicale locale, dintre care, în afară de orchestra simfonică a Filarmonicii « Banatul » şi de corul aceleiaşi instituţii, au mai putut fi ascultate Orchestra de cameră dirijată de Remus Georgescu şi Cvartetul de coarde (alcătuit din Dragoş Cocora, Florea Petru, Constantin Haţeg-Turcuş şi Alexandra Guţu). Dintre formaţiile bucureştene, menţionăm cu deosebire concertul corului « Madrigal » — dirijat de Marin Constantin —, ansamblu cunoscut în toată lumea, şi care îşi sărbătorea în această perioadă împlinirea unui deceniu de activitate; formaţia instrumentală de cameră « Musica Nova » şi-a dovedit încă o dată ataşamentul pentru cauza propagării creaţiei contemporane. Să nu uităm apariţia, care a stîrnit mult interes, a violoncelistului japonez Ken Yasuda, prezent pentru prima oară în România prin contribuţia sa solistică la unul din concertele festivalului timişorean, sub conducerea dirijorului Nicolae Boboc.

Ne rămîn de consemnat cîteva spectacole deosebite de teatru liric; între ele, *Trubadurul* de Verdi şi *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, cu contribuţia cunoscutului bariton Nicolae Herlea; de asemenea, premiera timişoreană a baletului *Primăvara* de Cornel Trăilescu (lucrare de care ne-am ocupat mai pe larg în cadrul rubricii noastre, cu ocazia prezentării ei anterioare pe scena Operei Române din Bucureşti).

Fără îndoială, cea de-a treia ediţie a festivalului « Timişoara muzicală » a marcat o creştere simţitoare în calitatea manifestărilor şi deci în prestigiul general al unei sărbători a muzicii care se încetăţeneşte tot mai trainic în viaţa artistică a României socialiste.

ALFRED HOFFMAN

Impresii dintr-o călătorie de studii în Republica Democrată Germană

Călătoria de documentare de peste două luni făcută în Republica Democrată Germană în decembrie 1972 — februarie 1973 a constituit un fructuos prilej de informare atît în ceea ce priveşte activitatea muzicologică, cît şi viaţa muzicală. De la bun început trebuie spus că cercetarea în muzicologie, ca şi în alte ştiinţe umaniste, este centrată în jurul universităţilor [1], în institute care sînt de fapt catedre de specialitate. Aci cercetarea este subsumată unor scopuri strict pedagogice, procesul de învăţămînt absorbind cea mai mare parte din activitate; de altfel, aceste institute nici nu au un plan strict de cercetare, aceasta rămînînd un deziderat împlinit în funcţie de posibilităţile fiecăruia.

La Leipzig, la Institutul de muzicologie, unde m-am bucurat de o primire foarte prietenoasă, am fost invitată să asist la cîteva cursuri, dintre care mi-au reţinut atenţia un seminar dedicat lui Hans Eisler, ţinut cu studenţii din toţi anii, de către Dr. Hans Grüss, în care se dezbăteau pe baza referatelor făcute de studenţi atît probleme de datări şi identificări de lucrări, cît şi probleme mai largi de estetică; astfel, am asistat la o discuţie vie şi pasionantă asupra ideilor lui Eisler despre muzica de film, judecate în comparaţie cu tezele Zofiei Lissa şi cu ale altor teoreticieni contemporani. Răspunzînd unei necesităţi de primă importanţă pentru formarea muzicologului mi s-a părut a fi seminarul de « Introducere în muzicologie » condus de acelaşi profesor, unde se predau studenţilor din primul an rudimentele meseriei, tehnica ei. (După ce, într-o primă etapă, se parcurseseră bibliografia clasică, metodele de documentare, regulile de utilizare a surselor etc., se trecuse tocmai la discuţii asupra referatelor întocmite de studenţi, discuţii care aveau în vedere mai ales probleme de metodologie ca structurarea materialului, sistemul de lucru folosit, calitatea argumentaţiei, atitudinea faţă de materialul faptic etc.) Atractiv şi erudit în acelaşi timp era cursul despre muzica instrumentală a secolului al XVIII-lea (prof. Richard Petzold). Pe lîngă aceste catedre se dezvoltă şi o bogată activitate concertistică: Universitatea din Berlin are un cor de cameră reputat, cea din Leipzig patronează Muzeul de instrumente muzicale (unul dintre cele mai bogate din Europa) şi concertele de muzică veche, cu instrumente autentice ce se dau în sălile lui de către o formaţie proprie.

În afară de aceste centre universitare funcţionează la Berlin Institutul central de muzicologie de pe lîngă Uniunea Compozitorilor. El are mai mult o funcţie de organizare şi coordonare decît de cercetare, lui revenindu-i sarcina să coroboreze întreaga activitate pe republică într-un plan unic, lucru pe care se străduieşte să-l facă şi al cărui rezultat sînt volumele anuale cu bibliografia comentată a lucrărilor publicate sau în curs de definitivare [2]. Accentul cade pe problematica muzicii contemporane din Germania Democrată şi se concretizează în volumele de studii publicate de acest Institut [3], care abordează o tematică largă de la clasica analiză de lucrare la ancheta sociologică.

[1] Conservatoarele nu pregătesc decît interpreţi şi compozitori, limitîndu-se aşadar la « musica practica »; pregătirea teoreticienilor îi revine Facultăţii de litere şi filozofie.

[2] *Bericht über die musikwissenschaftlichen Arbeiten in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin, Verlag Neue Musik.

[3] *Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik*. Ediţie îngrijită de Heinz Alfred Brockhaus şi Konrad Niemann, Berlin, Verlag Neue Musik, 1969, 1970. Au apărut pînă în prezent două volume.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pornită în căutare de documente cu privire la istoria muzicii în țara noastră, la relații muzicale cu lumea germanică, mi-am dus munca în cîteva mari biblioteci la Berlin, Dresda, Leipzig și Weimar. Ce bucurie să lucrezi într-o bătrînă bibliotecă care adăpostește de secole bogății inestimabile! De sute de ani s-a adunat aici tot ce gîndirea muzicală a creat mai valoros; numai la Staatsbibliothek din Berlin se găsesc peste jumătate de milion de tipărituri și manuscrise muzicale, dintre care este suficient să amintesc manuscrisul original al *Clavecinului bine temperat* sau cel al uriașului monument care e *Mathaeuspassion*. Este o emoție unică să poți privi și atinge paginile *Caietelor de conversație* pe care Beethoven și-a așternut cu un scris grăbit și chinuit gîndurile, sau partiturile scrise de mîna lui Bach într-o grafie limpede și armonioasă, în linii sprintene și ondulate de parcă stau să-și ia zborul de pe hîrtie.

Biblioteca muzicală a orașului Leipzig, așezată într-un parc, are o sală de lectură mică, liniștită, căptușită toată cu rafturi de cărți, în care poți sta nestingherit de nimeni zile întregi ca într-o oază de pace și reculegere. Dimpotrivă, încerci o senzație de parcă te-ai afla într-o uzină de lucru cînd intri la Deutsche Bücherei, tot din Leipzig, care adună în giganticele ei cataloage tot ce se publică în lume în limba germană sau referitor la țările de limbă germană. Peste tot m-au întîmpinat cu amabilitate și promptitudine o dorință sinceră de a mă ajuta și mai ales o lipsă de birocrație și formalism care m-au impresionat.

Cercetînd un vast material am găsit date interesante despre viața muzicală la curțile princiare și în orașele transilvănene prin secolele XVI—XVIII. Am cules material care contribuie la clarificarea unor probleme asupra cărora în literatura noastră muzicologică s-au împămîntenit interpretări și detalii parțial sau total eronate: date despre muzicieni presupuși a fi primii compozitori transilvăneni; călătoria lui Daniel Speer în Moldova; relațiile lui Palestrina cu tronul Transilvaniei; am găsit date care pun — sub semnul întrebării — teza originii transilvănene a celebrului lautist din secolul XVI, Antonio Rotta; am descoperit existența și locul de păstrare al compozițiilor unui, celebru în vremea sa, compozitor de motete din secolul al XVI-lea care a trăit în Transilvania și despre a cărui operă nu se știe aproape nimic, ca și o operă din secolul al XVIII-lea inspirată din istoria noastră (cucerirea Daciei de către Traian) și altele.

O preocupare dominantă a fost bine înțeles să mă familiarizez cu viața muzicală; din spectacolele de operă și concertele auzite, am putut să-mi formez o imagine destul de completă și de diferențiată despre specificul orașelor pe care le-am vizitat.

Viața muzicală a capitalei Republicii Democrate Germane se concentrează în jurul celor două teatre de operă, Staatsoper și Komische Oper. Vechea instituție artistică de pe Unter den Linden, cu un repertoriu vast ce merge de la Haendel la contemporani, este în primul rînd o instituție reprezentativă; ea absoarbe cele mai bune voci și întrunește personalități artistice de renume european ca Theo Adam, Peter Schreier sau Gisela Schröter. Montările sînt în general tradiționale și accentul cade pe interpretarea vocală. Grija pentru puritatea stilistică, cultura vocală și mai ales muzicală, inteligența și logica perfectă a « citirii » textului muzical chiar în cele mai dificile partituri moderne, sînt trăsături definitorii pentru « stilul casei ». Marele repertoriu german este la loc de cinste și firește către acesta s-a îndreptat cu precădere și interesul meu. Dintre spectacolele văzute acolo memorabil mi s-a părut *Maeștrii cîntăreți* cu admirabilul Theo Adam — artist care știe să descopere și să exprime cu o extremă simplitate esența muzicii, înnobilînd scena pe care calcă — și cu un excelent ansamblu, mai ales în ceea ce privește vocile masculine (de altfel carența vocilor feminine am mai observat-o și în alte spectacole ale teatrului).

Două realizări excepționale și din punct de vedere scenic sînt operele *Wozzek* de Alban Berg și *Nasul* de Sostakovici. Amîndouă montările se înscriu în estetica școlii lui Walter Feldsenstein, în ceea ce se numește « teatrul muzical realist », din care însă nu lipseau accentele expresioniste — cutremurătoare în prima, grotești și nemiloase într-a doua. Splendida realizare scenică și vocală a interpreților lui Wozzek (Karl Heinz Stryczek) și Maria (Gisela Schröter), scenografia sobră și sugestivă, calitatea ansamblului orchestral concură la desăvîrșirea unui spectacol de înaltă ținută artistică. *Nasul* de Sostakovici, o a doua mare reușită, este o operă de geniu. Substanța sonoră de o formidabilă bogăție și diversitate e strînsă într-o coeziune monolitică de tensiuni interioare ce cresc continuu de la prima pînă la ultima măsură, contopind astfel materialul multicolor — construit aproape cinematografic, din rapide schimbări de loc și atmosferă, cu zeci de personaje perfect individualizate muzical — îmbinînd farsa grotescă cu drama, absurdul cu veridicul, realul cu fantasticul într-un vîrtej amețitor. Regia (Erhard Fischer), reliefînd poate prea amănunțit toate detaliile, a creat un spectacol dinamic dar cam stufos. Remarcabile sînt calitățile actoricești ale cîntăreților, categorie căreia ne-am obișnuit să nu-i cerem alt efort decît emiterea strălucită a acutelor și care, educată într-un spirit modern, se dovedește a fi capabilă de creații complexe în care componenta actorie nu este cu nimic mai prejos decît componenta vocală.

Este de altfel fundamentul școlii create de marele regizor Walter Felsenstein la Komische Oper, teatru de reputație mondială, cu spectacole în care realizarea muzicală și cea scenică se contopesc într-o unitate desăvîrșită. Opera este teatru muzical, deci teatru înainte de toate și un spectacol de operă trebuie să aibă toate virtuțile scenice ale unui bun spectacol de teatru și în același timp să se identifice cu logica interioară a muzicii, susține Felsenstein. Cîntul privit numai ca producție sonoră a unei « voci » este o degradare a genului, așadar cîntăreții trebuie să fie artiști complexi cu posibilități multiple, cîntul fiind numai una dintre modalitățile lor de exprimare. Pentru a pătrunde sensurile profunde ale operei, ea trebuie eliberată de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

balastul adăugat « ideii originale » a autorului de atîtea decenii de rutină, de aceea orice înscenare porneşte de la studiul atent al manuscrisului original, de la analiza profundă a textului muzical şi literar (care duce de obicei la refacerea integrală a versiunii germane şi la revizuirea opticii curente) pînă la studiul montărilor anterioare, a mărturiilor contemporane etc. — muncă de minuţioasă erudiţie muzicologică dusă de regizor şi de echipa de creatori împreună cu o întreagă « secţie de dramaturgie »[4]. Numai după ce s-a realizat imaginea « autentică » cerută, se trece la realizarea ei. A limita metoda lui Felsenstein la sfera teatrului « realist » stricto senso este prea puţin căci viziunea sa îmbrăţişează o vastă arie de modalităţi, evoluînd de la amănunţirea în acţiuni scenice de o precizie cinematografică (în *Carmen* sau *Porgy and Bess*) pînă la stilizarea extremă realizată cu sacrificiul detaliului pitoresc în scopul obţinerii unei incredibile frumuseţi plastice, în *Aida*. Căci binecunoscuta *Aida*, cu piramide de carton, preoţi cu bărbi postişe şi în marile montări chiar cu cîte o cămilă pe scenă, a cîştigat la Komische Oper (regia Götz Friedrich, cel mai apropiat discipol al lui Felsenstein) o întruchipare de o misterioasă şi stranie austeritate. Din nefericire nu totdeauna calitatea vocilor este la înălţimea frumuseţii scenice (în această privinţă Staatsoper este mai bine dotată) şi de aceea teatrul angajează artişti străini pentru cîte un rol sau pentru cîte o perioadă: astfel Carmen era excelenta cîntăreaţă sovietică Emma Sarkisian — voce egală şi rotundă, temperament dinamic şi fizic atrăgător —, Porgy şi Bess, doi artişti negri cu frumoase calităţi scenice, iar Oberon din opera lui Benjamin Britten, cîntăreţul român D. Brebenel, cu prestanţa cerută de rol.

O trăsătură caracteristică pentru toate teatrele de operă, atît cele berlineze cît şi cele din provincie, este excepţionala calitate a orchestrelor. Dealtfel acestea au şi o activitate simfonică, cu concerte periodice şi formaţii de cameră apreciate, cu nimic mai prejos de orice ansamblu orchestral de valoare.

Dacă Berlinul îşi concentrează viaţa muzicală în jurul Operei, la Dresda şi Leipzig predominantă este activitatea concertistică. Concertele simfonice, muzica de cameră, recitalurile instrumentale aproape zilnice constituie o viaţă muzicală animată. Specifice pentru tradiţia celor două oraşe sînt concertele săptămînale ale corurilor de băieţi, celebrele Kreuzchor şi respectiv Thomanerchor (numite astfel după cele două catedrale pe lîngă care fiinţează de multe secole). Am ascultat două asemenea concerte în — nu prea fericit renovata — Thomaskirche din Leipzig. Din mormîntul lui Johann Sebastian Bach, distrus de bombardament (odată cu Johanneskirche în care se afla), nu a mai rămas nimic şi placa simplă de marmură neagră îngropată în mijlocul bisericii nu este decît un simbol care prelungeşte peste veacuri prezenţa sa sub aceste bolţi. Gîndul că aci au răsunat cîndva sunetele orgii sale conferă audiţiei un plus de emoţie; şi aceasta a contribuit desigur la impresia profundă pe care mi-a făcut-o concertul de cantate auzit acolo. Numele trompetistului solist nici măcar nu figura pe program, el era un anonim orchestrant, dar un mare artist. Sunetele care zburau din trompeta sa ca nişte strălucitoare săgeţi argintii se contopeau cu timbrul de o mare luminozitate al corului[5] într-un aliaj sonor ce avea puritatea metalelor nobile. Amestec de rigoare şi gingăşie, de maturitate şi candoare, interpretările acestei formaţii perpetuează cu stricteţe o tradiţie al cărui legat de autenticitate îi este acordat de însăşi istoria ei.

Un eveniment muzical care în momentul acela stîrnea interesul specialiştilor era a IV-a Bienală de muzică contemporană de la Berlin (16—25 februarie 1973). Ea şi-a propus în principal să propage creaţia compozitorilor proprii precum şi a muzicii contemporane din ţările socialiste, pe lîngă care mai apăreau şi cîte un clasic ca Stravinsky, Poulenc, Bartók, Prokofiev. În acest context a avut loc — în prezenţa compozitorului — spectacolul amintit cu *Nasul* şi urma premiera operei *Katerina Ismailova* tot de Sostakovici. Cîteva concerte pe zi, simfonice, de cameră, corale şi chiar de muzică uşoară constituiau un program dens şi variat. Prezenţa muzicii româneşti a fost marcată prin participarea tenorului Christian Mihăilescu şi prin înscrierea *Cvartetului de coarde nr.* 5 de Wilhelm Berger în programul Cvartetului Ulbrich. Am asistat la acest ultim concert şi trebuie să spun — cu absolută obiectivitate — că muzica lui Berger cu gravitatea, cu subtila ei modernitate se plasa cu mult deasupra celorlalte piese din program. Şi astfel, ultima impresie berlineză a fost totodată şi un prim pas prin intermediul muzicii spre reîntoarcerea acasă.

ELENA ZOTTOVICEANU

[4] Foarte interesante sînt publicaţiile anuale ale Operei Comice, editate începînd din 1960 sub titlul *Jahrbuch der Komischen Oper*, Berlin, Henschelverlag, în care se discută puncte de vedere teoretice şi se prezintă experienţa practică a montărilor din stagiunea respectivă.

[5] Corul de la Leipzig mi s-a părut mai bine echilibrat decît cel din Dresda ca omogenitate şi calitate sonoră, datorită şi unei mai bune componenţe a vocilor grave, problemă spinoasă la acest tip de formaţie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Față de anii precedenți, filmele stagiunii 1972/1973 s-au remarcat în primul rînd prin diversitatea lor tematică și prin încercarea de a se adresa unor categorii cît mai largi de spectatori. În acest sens, îmbucurătoare apare preocuparea tot mai marcată a studiourilor noastre de a asigura filme pentru copii și tineret, acesta fiind de obicei un domeniu destul de năpăstuit, nu numai la noi ci și în lumea întreagă. Criza mondială a filmului destinat micilor spectatori face cu atît mai meritorie perseverența regizoarei Elisabeta Bostan, consacrată deja de cîțiva ani de zile ca una dintre specialistele genului, aproape toate realizările ei anterioare fiind laureate la diferite festivaluri internaționale. Noul său film, *Veronica*, reprezintă totodată apariția pe ecrane a primului « musical » românesc. Povestind cu haz și fantezie peripețiile unei fetițe plecate în căutarea « trăistuței fermecate », *Veronica* este o agreabilă incursiune în lumea mirifică a basmului al cărei farmec este sporit pe ecran de ingeniozitatea filmărilor combinate (filmul este realizat pe peliculă Eastman Color). Talentul și experiența Elisabetei Bostan au evitat cu dibăcie capcanele clasice ale « musical »-ului, gen cinematografic deosebit de dificil din punct de vedere al realizării sale artistice. Totuși regizoarea n-a putut întotdeauna suplini scăderile scenariului, a cărui co-semnatară este, alături de Vasilica Istrate. În schimb, la capitolul distribuției, alcătuită din cîțiva dintre cei mai buni comici ai ecranului românesc în frunte cu Vasilica Tastaman, Dem. Rădulescu și tînărul George Mihăiță, reușita este deplină.

În rolul titular, micuța Lulu Mihăescu, adevărat « copil minune » al ecranului debutează ca o veritabilă vedetă de music-hall, cîntînd, dansînd și evoluînd cu o cuceritoare naturalețe alături de ceilalți actori. Desigur că un mare merit în succesul de public al filmului revine partiturii muzicale a compozitorului Temistocle Popa, care, agreabilă și lesne de reținut, însoțește și sprijină cu discreție imaginile, fără să devină nici o clipă obositoare, așa cum se întîmplă de obicei cu musicalurile.

Tot celor mici se adresează și *Aventurile lui Babușcă*, realizat de Geta Doina Tarnavschi în colaborare cu Gheorghe Nagy, după romanul lui Petre Luscalov *Ostrovul lupilor*. De astă dată însă, este vorba de un film de factură polițistă. Cei doi eroi principali, doi puști blonzi și ciufuliți, Babușcă și prietenul său Scatiul, descoperă întîmplător o bandă de traficanți de stupefiante și, la capătul unor aventuri palpitante, abil conduse în așa fel încît spectatorul să nu afle decît la sfîrșit cine este « criminalul », contribuie la capturarea acesteia. Dacă nu strălucește prin originalitatea subiectului și nici prin calitatea deosebită a interpretării, *Aventurile lui Babușcă* are în schimb o altă calitate, aceea de a ne plimba prin peisajul de un farmec învăluitor al deltei Dunării, pe canale înguste cu apa săgetată de păsări sălbatice, printre sălcii scorburoase și smîrcuri înșelătoare. De remarcat cu această ocazie, debutul operatorului Dan Platon, care a știut să filmeze cu poezie frumusețile acestui decor natural din păcate atît de rar folosit de către regizorii noștri de lungmetraje.

S-ar părea că formula polițistă îi atrage din ce în ce mai mult pe cineaștii români. După *Cu mîinile curate*, al lui Sergiu Nicolaescu, care a bătut toate recordurile de încasări pe anul trecut, *Ultimul cartuș*, al aceluiași regizor, promite să aibă un egal succes de casă. Preluînd narațiunea de acolo de unde se oprise în finalul filmului *Cu mîinile curate* — cu uciderea comisarului de poliție Miclovan într-o ciocnire cu banda afaceristului reacționar Semaca — *Ultimul cartuș* urmărește evoluția celorlalte personaje, în frunte cu comisarul Roman, care va răzbuna moartea prietenului său. Deși scenariștii Petre Sălcudeanu și Titus Popovici au acordat și în acest nou episod al serialului lor (din care urmează să apară în curînd alte două filme) o pondere importantă fundalului politic frămîntat al anilor '45, cînd se petrece acțiunea, și au încercat să reliefeze ciocnirile violente dintre forțele progresiste muncitorești și uneltele reacțiunii, totuși substanța dramatică pare mai săracă decît în episodul precedent. În plus, secvențele supradimensionate de la mănăstire au aerul unei prea lungi paranteze din a cărei cauză finalul pare expediat. În asemenea condiții, regizorul Sergiu Nicolaescu a dat dovadă de o rară măiestrie reușind ca în ciuda lipsurilor scenariului să închege un film palpitant, excelent realizat, cu adevărate momente de bravură cinematografică, chiar dacă uneori se trag cam prea multe cartușe. Semnificativ de remarcat este și faptul că întreaga echipă de colaboratori ai filmului, de la operatorul Sandu David la compozitorul Richard Oschanitzki, au făcut corp comun cu viziunea regizorală, ceea ce de obicei se întîmplă numai în cazul filmelor de autor. Iată deci că talentul și mai ales pasiunea investită în realizarea unui film polițist conferă neașteptate valențe unor genuri tratate de obicei cu indiferență, sau făcute din pură rutină. Este ceea ce s-a petrecut din păcate cu filmul regizorului Vladimir Popescu Doreanu, *Ceața*, deși scenariul scriitorului Alexandru Șiperco oferea toate premisele unei pelicule cel puțin la fel de palpitante ca *Ultimul cartuș*, fiind vorba de evocarea unor evenimente reale petrecute la noi în țară, în epoca rezistenței antifasciste.

Spuneam la început că stagiunea 1972/1973 s-a evidențiat prin diversificarea tematică a filmelor. Într-adevăr, *Ciprian Porumbescu* a readus pe ecranele noastre un gen pe cît de îndrăgit de marele public, pe atît de neglijat de studiourile « București »: filmul biografie. Este într-adevăr de neînțeles de ce în cei 25 de ani de existență cinematografia noastră a apelat atît de rar la acest nesecat izvor de inspirație pe care îl poate constitui viața marilor personalități ale trecutului nostru cultural-artistic. După un promițător pas făcut de Mihai Iacob în 1960 cu *Darclée*, s-a așternut o liniște deplină. Trebuie deci să salutăm cu toată căldura apariția filmului lui Gheorghe Vitanidis pentru inițiativa de a oferi spectatorilor portretul unui mare artist și patriot,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a cărui existenţă învolburată s-a consumat ca o torţă pe altarul neatîrnării naţionale. Aidoma lui Bălcescu, răpus prea timpuriu de aceeaşi boală necruţătoare, compozitorul Ciprian Porumbescu a fost prin excelenţă reprezentantul şi sufletul unei generaţii romantice, animate de idealuri mărinimoase, care la sfîrşitul veacului trecut lupta pentru reîntregirea României prin alipirea Bucovinei şi Transilvaniei, aflate sub stăpînire habsburgică. Viaţa zbuciumată a tînărului artist pentru care muzica a fost în primul rînd un mijloc de exprimare şi difuzare a aspiraţiilor sale patriotice a oferit, de la bun început, o bază generoasă pentru desfăşurarea firului narativ al filmului. În dubla lui calitate de scenarist şi regizor, Gheorghe Vitanidis a respectat îndeaproape adevărul istoric, înfăţişîndu-ni-l pe Porumbescu în cele două ipostaze principale ale destinului său: pe de o parte ca patriot rebel, întemeietor al societăţii « Arboroasa » din Cernăuţi şi militant activ al societăţii « România Jună » din Viena, iar pe de alta ca protagonist al unei nefericite poveşti de iubire. Dacă în prima parte cele două planuri se îmbină armonios, în cea de a doua însă, deplasarea accentului pe intriga sentimentală transformă într-o oarecare măsură caracterul filmului care, după ce începuse ca o viguroasă frescă de epocă, se încheie neaşteptat de melodramatic. Fiorul şi patetismul sobru al unor secvenţe memorabile ca aceea a luării feciorilor la oaste sau a demonstraţiei tineretului studenţesc din Cernăuţi — care iese în stradă cîntînd imnul lui Ciprian *Trei culori cunosc pe lume* —, a Tribunalului sau a compunerii baladei în carceră, nu ne fac decît să regretăm cu atît mai mult excesul de sentimentalism idilic şi stilul bucolic adoptat în descrierea relaţiilor dintre Ciprian şi Bertha, logodnica lui. Luat în ansamblu însă, *Ciprian Porumbescu* impresionează prin suflul de un fierbinte patriotism care străbate imaginile de la un capăt la celălalt al filmului, prin sinceritatea şi generozitatea mesajului său umanist. De semnalat, în rolul titular, debutul unui tînăr actor în vîrstă de 21 de ani, Vlad Rădescu, a cărui izbitoare asemănare cu Ciprian Porumbescu întăreşte în sufletul spectatorului identificarea lui cu eroul pe care îl incarnează cu mult talent şi sensibilitate.

La capitolul « film de autor » consemnăm cu o deosebită satisfacţie debutul a doi dintre cei mai talentaţi regizori din tînăra generaţie, Dan Piţa şi Mircea Veroiu, al căror film *Nunta de piatră* s-a bucurat de un remarcabil succes la ultimul Festival Internaţional al Filmului de la Cannes, unde a fost selecţionat şi prezentat în cadrul « Săptămînii criticii ». Diptic, după nuvelele lui Agîrbiceanu, *Nunta de piatră* cîntă în imagini de o tulburătoare forţă şi frumuseţe drama vieţii şi a morţii într-o lume împietrită de durere şi sărăcie — acţiunea se petrece în Munţii Apuseni, la sfîrşitul secolului trecut. Deşi ecranizare, *Nunta de piatră* rămîne film de autor, deoarece drama iniţială a nuvelelor lui Agîrbiceanu nu se dovedeşte a fi decît un pretext pentru creionarea în linii viguroase a unor universuri puternic marcate de personalitatea creatoare a celor doi cineaşti. Deşi temperamental diferiţi — Veroiu preferă caligrafia imaginii şi atmosfera poetică, pe cînd Piţa îşi dovedeşte înclinaţia pentru ritmul nervos, speculînd tensiunea acţiunii — ei se completează în chip fericit unul pe altul, în aşa fel încît filmul lor beneficiază de un indiscutabil echilibru stilistic. Pentru cinematografia noastră, *Nunta de piatră* marchează fără îndoială un moment de mare bucurie, pentru că nu este vorba de un simplu debut ci de afirmarea unor certe personalităţi artistice, a unor cineaşti înzestraţi cu acea rară calitate numită *gîndire* cinematografică fără de care nu poate exista *stil* cinematografic.

Singurul film inspirat din actualitate a fost *Zestrea*. De fapt însă, *Zestrea* reprezintă reluarea în versiune cinematografică a unui film de televiziune realizat anul trecut de către Letiţia Popa după o piesă radiofonică a dramaturgului Paul Everac (prezentat la Festivalul de Televiziune de la Monte-Carlo, din acest an, acel film de televiziune a obţinut o menţiune). Păstrînd aceeaşi distribuţie, versiunea cinematografică a *Zestrei* a preluat şi factura teatrală iniţială a scenariului, care a suferit minime modificări de structură, ceea ce a limitat în mare măsură libertatea de concepţie a regizoarei, nevoită să se mulţumească cu o punere în cadru corectă şi cuminte a acţiunii. Şi este realmente păcat, deoarece problematica deosebit de interesantă şi de actuală ridicată de Paul Everac, aceea a poluării morale a individului, a trădării idealurilor morale de dragul confortului burghez sau a calculelor meschine, merita fără îndoială o tratare cinematografică mai îndrăzneaţă, mai alertă în orice caz. Excelenţi în rolurile principale, Margareta Pogonat, Sanda Toma şi Victor Rebengiuc reiau recitalul lor de măiestrie actoricească oferit cu cîteva luni în urmă la televiziune. La un pas de a fi o mare reuşită, *Zestrea* a fost handicapat de insuficienta exploatare a posibilităţilor marelui ecran. Aceasta nu împiedică însă filmul Letiţiei Popa să rămînă interesant de văzut, mai cu seamă pentru profunzimea dezbaterii etice pe care o propune spectatorului.

MANUELA GHEORGHIU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII ŞI NOTE DE LECTURĂ

ILEANA BERLOGEA
Agata Bârsescu
Bucureşti, Editura Meridiane, 1972, 252 p.

Iată o carte deosebit de utilă, care vine să completeze un capitol rămas descoperit din galeria marilor artişti români din trecut. Referirile la Agatha Bârsescu sînt sporadice şi puţine în istoriografia românească şi, în afară de memoriile ei, nu ştim să se fi adunat undeva material reprezentativ pentru o imagine integrală, pentru o reconstituire a vieţii şi activităţii celei pe care ucenicii ei de mai tîrziu o vedeau ca pe o « carte vie, mai frumoasă, mai emoţionantă decît un roman ». Lipsa acestor referiri se explică, fireste, prin aceea că activitatea actriţei s-a desfăşurat în cea mai mare şi mai concludentă parte în afara ţării, pe scenele germane mai cu seamă, apoi franceze şi americane. A jucat în trei limbi, fiind asemuită cu monumentalitatea lui Michelangelo, preţuită de Max Reinhardt, înnobilată cu titlul de actriţă definitivă a teatrului Imperial şi Regal din Viena ş.a.m.d. Deci, o primă constatare este: rîvna cu care autoarea şi-a adunat materialul documentar, folosind o bogată reţea de surse internaţionale din Viena, Berlin, Köln, Hamburg, New York etc. A doua, priveşte modalitatea specifică de filtrare a acestui imens material. Se urmăreşte nu în primul rînd structurarea lui metodologică, ci valorificarea fluentă a datelor, în spiritul admiraţiei ucenicilor amintiţi de personalitatea vizată — « o carte vie »... Lectura e de aceea aproape captivantă, stîrnită şi de titlurile cu rezonanţă epică ale capitolelor: *O româncă la Burgtheater*, *Un nou gînd de ducă*, *În sfîrşit, liberă!*, *A venit şi ceasul statorniciei*, ş.a. E de relevat amprenta specifică a autoarei, timbrul literar şi preocuparea critică din care decurge un stil pronunţat elegant, o simbioză de ataşare şi detaşare care dă volumului, în numeroase pagini, un aer propriu, de poveste concentrată, peste un monument de date şi referinţe.

După schiţarea precisă a portretului (« fără a fi frumoasă, adolescenta are un farmec original, o graţie asociată cu o energie fremătîndă »), autoarea îi caută firea, desprinzînd, din sinuozităţile unei biografii nu întotdeauna uşor de explicat, o trăsătură prioritară (« Agatha a fost ea însăşi şi s-a definit ca atare numai atunci cînd s-a lăsat călăuzită de febrila nelinişte care a purtat-o pe felurite meridiane ale lumii »). Tot atît de precis şi sugestiv e şi portretul scenic pe care i-l face, sesizînd atît resorturile lăuntrice (« un gînd măreţ şi o excepţională însufleţire interioară ») cît şi liniile ample care o particularizează (« interpreta repertoriului romantic, a piesei de epocă, actriţa costumelor somptuoase şi a gesturilor largi »). În cîteva din rolurile mari pe care le joacă, din cele 133 cîte i-au marcat cariera, « reconstituirea » este minuţioasă şi plastică. Iat-o, de pildă, în Julieta: « în lumina albăstruie, irizată de pe scenă, cu rochia ei albă şi părul despletit, Agatha părea aievea întruparea idealului de îndrăgostită romantică », sau Margareta din *Faust* — « un vulcan înainte de erupţie şi un suflet de copil cuprins de negre presimţiri ». Debutului în străinătate îi sînt consacrate mai multe pagini. Rolul Hero din *Valurile mării* de Grillparzer, foarte drag actriţei, este descris în detalii, subliniindu-se şi semnificaţia deosebită a împrejurării în sine: « a apărut şi s-a impus fulgerător, aşa cum va trebui să se impună lumii şi teatrul românesc ». În general, aşa-zisa naraţiune e punctată de comentarii care au, cînd e cazul, nuanţa critică corespunzătoare, aşa cum se întîmplă cu rolurile din piesele psihologice, « cu aspect cotidian », unde randamentul actriţei nu mai e pe măsură, sau accentele străine folosite în pronunţia românească a unor roluri, ca Doamna Clara de la premiera cu *Vlaciu Vodă*, din perioada cît a jucat în ţară. Cu o anumită fineţe, corectează,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu date certe, unele neconcordanţe din « memoriile » actriţei, puse pe seama unei anxietăţi temperamentale şi nu se lasă tentată de ispita de a intra în amănuntele unor intrigi pentru nişte concluzii pripite, ci asupra momentelor încărcate de neclarităţi şi decizii echivoce lasă să plutească o maliţioasă incertitudine. Itinerariul bogat al protagonistei prilejuieşte şi un crochiu sugestiv al dezvoltării diferitelor curente în arta interpretativă la răscrucea celor două secole, la noi şi în lume.

Ce ar fi de obiectat? Că faţă de imaginea detaliată pe care ne-o dă despre evoluţia actriţei în rolurile de debut — Hero, de pildă, — imaginea celorlalte roluri, de apogeu, e mai săracă — Medeea, Sapho etc. Că nu înţelegem, dintr-o singură frază, cum a fost experimentul ei cu Hamlet, că nu ne-a dat, prin compensaţie, imaginea reabilitării ei în Doamna Clara la Iaşi, după insuccesul de la premieră. Că principiile pedagogice, sintetizate exact în esenţă, n-au şi o aprofundare sporită, în detalii, rezonanţe imediate şi îndepărtate (au lipsit documentele, fireşte, dar n-au lipsit martorii vii, fostele eleve Sandina Stan şi Eliza Petrăchescu). Că trece indiferentă peste o neobişnuită coincidenţă — în martie 1893 se aflau în turneu la Bucureşti două mari actriţe, Sarah Bernhardt şi Agatha Bârsescu; poate ceva din ecoul întîlnirii indirecte ar fi interesant.

În orice caz, contribuţia monografică este pilduitoare şi competentă, exact în spiritul celor spuse de Camil Petrescu despre marea actriţă, pe care o numea « puntea de la sufletul românesc la marea artă clasică universală ».

Centenarul Societăţii pentru crearea unui fond de teatru român

Oradea, 1972, 246 p.

Sub acest titlu, Comitetul pentru cultură şi educaţie socialistă al judeţului Bihor publică o culegere de comunicări ştiinţifice şi referate, rod al manifestărilor prilejuite de aniversarea a o sută de ani de la înfiinţarea « Societăţii pentru crearea unui fond de teatru român » — a doua mare asociaţie culturală, după « Astra » — care a luat naştere în Transilvania în a doua jumătate a secolului trecut. Activitatea Societăţii, împrejurările în care a luat fiinţă şi condiţiile în care i-a fost dat să funcţioneze, programul şi particularităţile sale, personalităţile, contribuţia cea mai însemnată pe care a putut-o avea în lupta pentru afirmarea culturii naţionale în Transilvania — iată obiectul unor investigaţii multiple concretizate aici printr-o serie de materiale riguros concepute, în cea mai mare parte succinte şi legate prin relevarea unei mari idei unitare, aceeaşi care a călăuzit şi spiritele proeminente ale instituţiei omagiate: cultivarea şi punerea în valoare a conşiinţei naţionale. Un bogat material documentar pare să fi stat la dispoziţia cercetătorilor interesaţi de acest fenomen, şi dincolo de numeroasele mărturii de presă, găsim, sistematizate şi oglindind o relaţie sau alta dintre protagoniştii iniaţitivei de atunci, numeroase scrisori, apoi acte şi documente care înlesnesc alcătuirea unor tablouri sintetice, statistice, ş.a.m.d.

Culegerea cuprinde 17 titluri. O simplă lectură ne îngăduie să le distribuim pe criteriul sferei de investigaţie, după cum urmează: a) studii referitoare la momente importante din activitatea Societăţii şi a culturii româneşti, pe o perioadă de aproximativ şase decenii — între 1870 şi 1920, în Transilvania, marcînd unele etape în timp — *Momente importante în evoluţia « Societăţii pentru crearea unui fond de teatru român din Ardeal »* de Liviu Drîmba şi *Momente din istoria teatrului românesc în perioada interbelică, Preocupări bihorene pentru organizarea unei trupe stabile la Oradea* de Viorel Faur şi Ioan Popovici — sau unele acţiuni cu ecou regional — *Societatea pentru fond de teatru român şi Bihorul* de Rafila Faur, *Activitatea « Societăţii pentru fond de teatru român » în Banat* de Petre M. Ardelean, *« Societatea pentru fond de teatru » pe meleagurile mureşene* de Grigore Ploeşteanu; b) studii referitoare la raporturile dintre personalităţile de seamă ale acestei acţiuni — *Corespondenţa lui Iosif Vulcan cu Vincenţiu Babeş* de Mihai Dan şi Viorel Faur, *Pagini din corespondenţa lui Iosif Blaga şi Iosif Vulcan* de Ioan Chira şi Alexandru Vifor, *Din corespondenţa inedită a lui Vasile Goldiş cu Iosif Vulcan* de Gheorghe Şora — şi la raporturile dintre asociaţii — *« Astra »* şi *« Societatea pentru fond de teatru român »* de Victor V. Grecu; c) materiale relevînd contribuţii mai importante pentru susţinerea şi popularizarea programului Societăţii, aduse de diferite personalităţi — *Iosif Hodoş, primul preşedinte al « Societăţii pentru crearea unui fond de teatru român din Transilvania »* de Ioan Chioreanu, *Dr. Valeriu Branişte şi « Societatea pentru fond de teatru român în Transilvania »* de Alexandru Porţeanu — şi organe de publicitate — *« Familia », organ al publicaţiilor « Societăţii pentru fond de teatru »* de Al. Crişan; d) investigaţii privind aspecte legate de creaţia dramatică — *Receptivitatea românilor transilvăneni faţă de creaţia dramatică a lui Iosif Vulcan* de Ioan Golban şi Viorel Faur, *Dramaturgi bihoreni ai teatrului de diletanţi* de Ion Bradu; e) relevarea altor aspecte — *Ideea de conştiinţă naţională în lupta pentru afirmarea culturii bihorene* de Vasile Veţişanu, *Mihai Eminescu şi activitatea dramatică din Transilvania şi Banat* de Nicolae Liu, *« Societatea pentru fond de teatru român » şi introducerea cinematografiei ca mijloc de culturalizare* de Nicolae Cordoş.

Valoarea istoric-documentară a culegerii e incontestabilă. Ea prilejuieşte o adîncire a aspectelor principale legate de activitatea « Societăţii pentru crearea unui fond de teatru român », oferă date

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și un prețios material documentar, pune în evidență unele contribuții și unele ecouri ale inițiativei, despre a căror particularitate nu există, deocamdată, prea multe referiri. Și ceea ce e mai important e că ansamblul lucrărilor cuprinse aici dă o imagine concludentă a ceea ce a fost preocuparea fundamentală a înaintașilor citați, relevarea « conștiinței de neam în creațiile de cultură » pe trei ramificații structurale — istoricitatea culturii, relațiile de comunicare și continuitate cu zonele de dincoace de Carpați, specificul național; în același timp, stabilește coordonatele pe care s-a desfășurat activitatea acestei societăți progresiste, care a luat naștere din inițiativa unui grup de intelectuali români de la Budapesta în anii dualismului austro-ungar (data constituirii oficiale: 4—5 octombrie 1870, la adunarea de la Deva), delimitează programul ei (de acela al «Astrei», de pildă, care urmărea cu prioritate dezvoltarea învățămîntului), scopul principal (acumularea de fonduri materiale) și scopul final (crearea teatrului național român din Transilvania), modalitatea de aplicare a scopului principal (cotizații, donații, venituri din concerte și spectacole, baluri, serbări) și caracterul întrunirilor (anuale, constînd din discursuri și dizertații rapoarte, concerte, reprezentații teatrale), obiective vremelnic atinse (editarea de piese originale, scurte, pentru amatori, acordarea de burse și ajutoare unor tineri talentați) față de cel final, neatins (abia în 1919 ia ființă Teatrul Național din Cluj, din inițiativa statului). Ni se oferă, astfel, un volum de cercetări consacrate uneia dintre cele mai importante grupări intelectuale române născute după revoluția de la 1848, sintetizînd năzuințele iluministe ale celor ce-și doreau — cum spunea Iosif Vulcan — « o tribună care să ne încînte cu frumusețea limbii naționale ».

MIHAI EMINESCU

Scrieri de critică teatrală

Studiu introductiv și note de Ion V. Boieriu, Cluj, Edit. Dacia, 1972, 198 p.

Adunate pentru prima dată într-un volum, « scrierile » de critică teatrală ale lui Mihai Eminescu sînt de natură să completeze imaginea complexă a personalității și activității marelui nostru poet, cu o latură mai puțin cunoscută, mai puțin familiară în genere. Unele din aceste scrieri au mai fost selectate cîndva și publicate prin strădania unor profesori ca I. Scurtu (1905) și Ioan Crețu (1938), unele au fost semnalate în articole — Ioan Borcia (1905) și Mihail Sebastian (1939) —, altele au fost reproduse parțial în ediții de opere ale poetului, cum ar fi aceea editată de Librăria românească din Iași, în 1914. Deși cercetările asupra operei eminesciene s-au extins considerabil din a doua jumătate a deceniului cinci, deși aceste cercetări au cuprins și au aprofundat și această latură din activitatea publicistică a poetului, n-am avut pînă acum o imagine integrală asupra acestei preocupări, n-am cunoscut toate textele iar parte din cele pe care totuși le-am cunoscut, n-am știut că-i aparțin.

Iată, deci, că primul merit pe care i-l atribuim autorului acestei ediții, Ion V. Boeriu, este acela de a le fi adunat și apropiat într-o viziune integrală, după aproximativ un deceniu de cercetări, apoi de a le fi identificat în același timp pe acelea atribuite în mod eronat — din cauza anonimatului de la *Timpul* — lui Slavici și Ion Luca Caragiale. Rațiunea pentru care cercetătorul a stăruit în această preocupare e — după propria-i mărturisire — justificată de *competența în materie a autorului cronicilor, utilitatea unei asemenea ediții pentru specialiști și posibilitatea unei cunoașteri mai aprofundate și aplicate a concepțiilor estetice promovate de scriitor*. Noi credem că este ceva mai mare și îi adăugăm argumentul *restituirii unui bun spiritual tuturor acelor care n-au avut a ști, sau n-au avut a cunoaște direct această manifestare*, adică un *gir științific* de aleasă însemnătate pentru literatura și cultura românească.

Ediția însumează 50 de scrieri cu caracter teatral, împărțite astfel: 22 de scrieri (cronici, notițe, anunțuri) publicate în *Curierul de Iași*, perioada iunie 1876—octombrie 1877, 25 de scrieri publicate în *Timpul*, perioada noiembrie 1877—iunie 1883, studiul *Repertoriul nostru teatral* publicat în *Familia*, nr. 3 din 18/30 ianuarie 1870 și manuscrise. Cititorul, chiar și neavizat, al acestor texte are surprinderea să constate larga lor difuziune actuală, corespondența de spirit și de principii fundamentale în aprecierea fenomenului teatral cu criteriile și principiile care orientează și mișcarea noastră scenică de astăzi. Sigur că sînt deosebiri de nuanță, de exemple și de argumente; evident că sînt formulări în spiritul tendințelor și condițiilor veacului trecut. Dar ceea ce primează și le explică rezonanța în vremea noastră este *fundamentarea științifică*. Aceste « scrieri » de o incisivitate polemică strălucită, concise și pline de culoare, dezvăluie *un sistem solid de referințe teoretice* cu privire la dramaturgie și arta interpretativă, pun și impun idei prețioase de exigență și creștere profesională de la a căror esență pornim și astăzi în dezbaterea atîtor probleme de teatrologie. Ele înmănunchiază *un cod estetic*, valoros și peren, încă de la o vreme cînd în teatrul românesc abia se înfiripa o statornicie de program (ca să nu vorbim de una materială). Cult, cunoscător al mișcării teatrale vieneze și berlineze, el însuși crescut în teatru și hoinar cu trupa de peregrini a lui Mihail Pascaly, la curent cu creația marilor dra-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

maturgi ai vremii şi ai vremurilor — dintre care strălucitor ca un rege se arată veşnic Shakespeare —, Mihai Eminescu comentează fenomenul teatral al timpului său cu durerea « adevărului », cu vehemenţa celui ce se ridică împotriva « florilor exotice » ale modelelor străine, cu intransigenţă faţă de « maniere căutate » şi incizie faţă de impostură; el impune demnitatea « naturalului » şi a « măsurii » în exercitarea actului artistic, semnalează puritatea şi bogăţia limbii româneşti, pretinde omogenitate pentru că « o piesă de teatru e esteticeşte un întreg ca şi un tablou, sau o simfonie », demonstrează necesitatea unui « capital de piese bune » (sufletul) pentru teatrul românesc şi a unuia « de roluri » pentru actori (trupul). Ridică un imn omului — amintind ideea de măreţie cîntată de Sofocle şi Shakespeare —, spunînd: « oamenii de orice opinie să poată privi c-un egal interes zugrăvirea părţii eterne din om » — şi cu asta vizează proiectarea eroului naţional în universal.

Comentariile — inepuizabile — le întrerupem aici. Lecţia de critică şi estetică teatrală dată de Eminescu este articulată din mai multe capitole, demne de un studiu separat. Să-i mai notăm înalta valoare profesională, rigoarea şi consecvenţa de poziţie cu care a fost, exact acum o sută de ani, exercitată.

C. PARASCHIVESCU

DUJMIČ

Classicism and Mannerism of sixteenth century music, in The International Revue of Musical Aesthetics and Sociology,

Zagreb, Vol. II, 1971, nr. 1, p. 89—97 (Academy of Music, Institute of Musicology)

Muzicologul iugoslav Dujmič, din Zagreb, prezintă în articolele de faţă cîteva consideraţii asupra practicii componistice din secolul al XVI-lea, încercînd delimitări stilistice (clasicism şi manierism) ce sînt dificile şi chiar inutile, după părerea noastră.

Pentru introducere, autorul pune în discuţie necesitatea şi în acelaşi timp dificultatea de a scrie despre muzică. Este adevărat că există numeroşi termeni împrumutaţi din alte arte şi, mai mult, delimitări de perioade stilistice efectuate neţinînd seama de specificul istoriei muzicii. Aceasta, însă, nu credem că ar fi dificultatea cea mai mare. Se pune întrebarea în ce fel se poate scrie despre o artă ce nu are model în realitate? Nu găsim aici locul potrivit pentru rezolvarea acestei chestiuni, dar am dori să precizăm că dificultatea despre care pomeneam nu constă numai în termenii pe care-i folosim, ci este una mai profundă (muzicologia fiind o ştiinţă relativ tînără este normal să se pună astfel de întrebări).

În ce priveşte termenul de *manierism*, acesta este împrumutat din literatură şi de la artele plastice — ne informează Dujmič. Mai interesant este de văzut prin ce se manifestă manierismul în creaţia muzicală. Muzicologul iugoslav ne prezintă cîteva păreri cum ar fi acelea ale lui Willi Apel (manierismul în muzica franceză a secolului al XVI-lea s-ar manifesta în notaţie), ale lui Maniates (în privinţa muzicii secolului al XV-lea franco-flamand, consideră artificiile contrapunctice a fi manieristice), ale lui Johnson sau ale lui Sypher (în ceea ce priveşte epoca, şi anume perioada 1520—1600 — primul, 1520—1650 — al doilea). Se dă, de asemenea, exemplul lui Leo Schrade, care face comparaţii între arte: « figura serpentinata » a lui Michelangelo asemănătoare cu un motet de Gabrieli. Personal, ni se pare însă că, deşi la o primă vedere sînt interesante, aceste comparaţii trebuie făcute pe nişte baze mult mai bine argumentate, simplul gust al autorului nefiind suficient pentru precizarea lor.

Dujmič consideră că manierismul în creaţia compozitorilor secolului al XVI-lea constă în următoarele elemente: imitaţia, sincoparea (diferenţierea excesivă între notele lungi şi scurte), cromatismele inexpresive (se referă la madrigalele lui Lasso). Şi aici trebuie să menţionăm că în aceste consideraţiuni nu este suficient numai bunul gust şi că, fiind de acord, totuşi, că există elemente manieriste în creaţia acestei perioade, nu sîntem destul de lămuriţi în privinţa argumentării. Ceea ce am putea spune şi despre alegerea lui Josquin des Prez ca reprezentant al stilului clasicist din perioada respectivă. Această alegere este motivată prin susţinerea că la Palestrina creaţia este prea scolastică, iar cea a lui Gesualdo di Venosa apare prea liberă. Se poate ca acesta să fie un adevăr. Rămîne să ne fie înfăţişată argumentarea, căci nu numai la Des Prez găsim linia melodică rotundă, contrapunctul cu disonanţe rezolvate cu grijă, egalitatea interesului melodic la cele patru voci etc.

Interesantă ni s-a părut referirea la compozitorul Adrianus Petit Coclico şi la al său *Compendium musices*, unde apare o clasificare a compozitorilor în: inventatori de artă, matematicieni musici praestantissimi şi muzicieni poeţi. Ar fi tot atît de interesant să cunoaştem şi criteriul de clasificare, pe care ne aşteptăm să-l găsim după enumerare. Totuşi, articolul prezintă cîteva idei interesante care, bine argumentate, pot deveni probleme de cercetare muzicologică.

ASTRID TUFESCU-GIONEA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

E.T.A. HOFFMANN

Cavalerul Gluck și alte scrieri fantastice

Traducere de Dr. Victor Munteanu, Edit. muzicală, București, 1972. 228 p.

Alegerea făcută de Editura muzicală de a publica o traducere a principalelor *Nuvele și scrieri muzicale* (cum arată titlul orginal al ediției de la Weimar din 1960 și care a fost însă, nu știm de ce, înlocuit în ediția română) ale lui Ernst-Theodor-Amadeus Hoffmann (1775—1822) se dovedește de această dată a fi cît se poate de fericită. Într-adevăr încă puțini știu că celebrul scriitor german de la începuturile romantismului a fost, mai înainte de toate, și un compozitor nelipsit de merit și că ceea ce l-a făcut să se consacre în cele din urmă literaturii au fost, pe cît se pare, tocmai neizbînzile lucrărilor sale muzicale, datorate, după toate probabilitățile, mai puțin defectelor lor, cît mai ales unor împrejurări fortuite. Scurta biografie, serioasă și bine documentată, semnată de muzicologul Richard Münnich, cu care se deschide cartea, și notele de subsol la fel de competente, datorate aceluiași autor, precizează tocmai această situație singulară a lui E.T.A. Hoffman, de profesiune jurist, de iure compozitor și de facto mare scriitor, autor între altele a primei opere romantice germane de valoare, *Undine* (din păcate, ulterior complet eclipsată de *Freischütz* de Weber). Scriitorul de valoare, dublat de un muzician autentic — caz unic în felul său, căci Berlioz, Schumann sau Wagner fiind în primul rînd muzicieni de geniu, deși nelipsiți și de merite literare, se află de fapt într-o situație diametral opusă — a lăsat și o serie de nuvele cu substrat muzical de un merit deosebit. Unele din ele le-am putea numi « evocări ». În nuvela fantastică intitulată *Cavalerul Gluck*, Hoffman și-l imaginează pe marele compozitor din secolul al XVIII-lea reînviat în Berlinul de la începutul secolului XIX, din aceasta rezultînd o splendidă, chiar dacă uneori prea romantică, prezentare a meritelor artistice ale acestui mare muzician care, din păcate, este și astăzi încă atît de puțin prezent pe scenele operelor și în sălile de concert. O a doua evocare, *Elevul lui Tartini*, este consacrată unui faimos muzician excentric al timpului, baronul de Bagge, foarte slab violonist, însă excelent critic și pedagog al viorii, compozitor destul de înzestrat și mecenat cu spirit larg, mai ales față de tinerii muzicieni săraci din epocă. Aparte oarecum se situează nuvela muzical-filozofică *Don Juan*; în ea Hoffman încearcă și reușește, în foarte mare parte, o interesantă reconsiderare de pe poziții romantice a operei lui Mozart și a celebrei legende a lui Don Juan care i-a stat la bază. Aici apare, pentru prima dată credem, între altele și viziunea asupra lui Don Juan privit ca un om superior, în continuă căutare a absolutului în dragoste, absolut pe care este condamnat însă, să nu-l ajungă niciodată, datorită desfrînării și uscăciunii sale sufletești, imagine care avea să rodească mai tîrziu din plin la Lenau și să-și găsească o redare muzicală în renumitul poem simfonic al lui Richard Strauss. Nu mai amintim și de frumoasa analiză în stil romantic a capodoperei *Don Juan* de Mozart, analiză care dovedește că se poate face uneori și o « literaturizare » de bună calitate a muzicii, dacă i se întîmplă autorului să se ridice măcar o dată la nivelul unui E.T.A. Hoffmann (ceea ce din păcate nu se produce însă prea des). Celelalte două nuvele, *Consilierul Krespel* și *Fermata* zugrăvesc lumea artiștilor de operă ai vremii, prima la modul tragic, povestind pieirea înainte de vreme a unei mari cîntărețe în devenire, zdrobită de o boală necruțătoare, iar a doua la modul umoristic-ironic, arătînd decăderea treptată a două foarte înzestrate surori cîntărețe, care însă prin meschinăria, ușurința și prozaismul lor compromit în cele din urmă scînteia deosebită care licărise cîndva în sufletul și glasul lor. Un alt grup de nuvele, mai curînd eseuri sub formă de nuvele, sînt cele extrase din *Kreisleriana*, ampla creație romanescă a lui Hoffmann, în care apare acel Doppelgänger *(alter ego)* al autorului însuși, capelmaistrul Johannes Kreisler în care Hoffmann a pus toate avînturile și dezamăgirile sale; *Suferințele muzicale ale capelmaistrului Johannes Kreisler* descriu cu humor și cu ironie amară lumea diletanților timpului, cu aerele lor de mari artiști și cu penibilele lor exhibiții și conțin — *mirabile dictu!* — în afară de elogiile pentru Mozart și Beethoven și altele tot atît de mari pentru J.S. Bach, pe atunci aproape complet uitat și desconsiderat, elogii care fac cinste inteligenței și simțirii artistice ale lui Hoffmann. Imaginea soartei grele a unui artist într-o societate filistină, nefăcută spre a-l înțelege și prețui, revine în *Ideile capelmaistrului Johannes Kreisler despre marea valoare a muzicii*, însă la modul amar; o ilustrare a lor cu elemente de humor grotesc este dată de al treilea fragment, *Dușmanul muzicii*, zugrăvire străvezie a propriei copilării a compozitorului, chinuit de un unchi tiranic, pedant și pseudo-muzician filistin, de care de-abia îl mai salva cîteodată o altă rudă, aceea într-adevăr dotată cu un real simț al muzicii. *Idei incidentale cu ocazia apariției acestor pagini* (adică cele ale *Kreislerianei)*, reprezintă un fel de manifest romantic al muzicologului E.T.A. Hoffmann asupra a ceea ce trebuie să reprezinte critica muzicală; el pledează pentru o analiză riguroasă, însă nu pedantă, a operei muzicale și de asemenea pentru o înțelegere cît mai largă a muzicii — fără a-i neglija nici pe vechii maeștri, nici pe cei mai noi — lucru foarte instructiv și util și azi în plină dezlănțuire adesea insuportabil de iconoclastă a unor critici. În *Scrisorile* și *Extrasele din jurnal*, E.T.A. Hoffmann apare nemijlocit în fața noastră ca un muzician și un critic de real merit; în paginile lor se întretaie, într-un caleidoscop cuceritor, aprecieri entuziaste, de exemplu pentru capodopere ca *Don Juan* de Mozart, sau *Ifigenia în Taurida* de Gluck, cu nararea propriilor sale tribulații de muzician neapreciat la justa lui valoare, cu relatarea conlucrării cu eminentul poet romantic german Fouqué, privind transpunerea nuvelei acestuia,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Undine, într-un libret de operă, cu episoadele prieteniei cu faimosul critic al timpului, Rochlitz, şi cu talentatul şi excentricul muzician amator, grefierul Wagner din Leipzig, ulterior tatăl mult prea uitat de critica muzicală, al lui Richard Wagner.

Deşi volumul editat de Richard Münich nu cuprinde chiar tot ce era mai important din punct de vedere critic-muzical în opera lui E.T.A. Hoffmann (ne referim de exemplu la lipsa notelor sale elogioase la adresa lui Beethoven şi a compoziţiilor acestuia sau la absenţa unor fragmente încă şi mai consistente şi elocvente din punct de vedere muzical din *Kreisleriana* — care, să nu uităm, avea ulterior să-i servească şi tînărului Schumann ca pretext pentru o foarte atrăgătoare lucrare cu program pentru pian), totuşi în esenţă cititorul rămîne în cele din urmă cu o impresie deosebită; marele talent de scriitor al lui Hoffmann şi deosebita sa capacitate de a transfigura literar imaginile muzicii şi figurile muzicale ale vremii produc întotdeauna un efect de neşters.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

CLAUDE BALLIF

Berlioz

Paris, Edit. du Seuil, 1968, 190 p.

Prin felul în care îşi concepe şi tratează tema, autorul monografiei *Berlioz*, apărută în colecţia « Solfèges », urmăreşte să trezească « dorinţa » abordării operei ‹lui Berlioz› în afara clişeelor clasice » (p. 2). În chiar paginile volumului, această evitare de clişee poate fi privită ca o reuşită, deşi ea nu se realizează radical şi nici întotdeauna frapant.

Alcătuirea lucrării, judecată dintr-un unghi de vedere mai cuprinzător şi mai general decît din acela al compartimentării ei pe capitole, comportă o împărţire a materialului în şase secţiuni: I — o « notiţă biografică » (cum o numeşte însuşi autorul), sub titlul « Pour mémoire »; II — un studiu caracterologic intitulat « Berlioz et la sincérité »; III — o succintă privire de ansamblu asupra operei (« Les œuvres »); IV — o analiză pe genuri a creaţiei (cu subdiviziuni în cadrul cărora sînt abordate uverturile, simfoniile, cantatele şi operele de concert, creaţia de operă propriu-zisă, lucrările religioase şi melodiile); V — capitolul intitulat « Berlioz aujourd'hui »; VI — anexe (note, indice de nume, cronologie, discografie comentată, bibliografie, evidenţă a fondurilor de provenienţă a ilustraţiilor).

Aşadar, planul mare al lucrării oferă, cantitativ, modificări minime faţă de o schemă tradiţională; ne limităm deocamdată la observaţia că, totuşi, singura abatere notabilă de la o astfel de schemă, şi anume introducerea menţionatului studiu caracterologic, ni se pare suficientă pentru a proiecta o lumină revelatoare asupra personalităţii omului şi creatorului Berlioz. Mai ales însă, modul de concepere a celor mai multe dintre aceste secţiuni, dozajele, proporţionările efectuate înlăuntrul lor între elementele cunoscute şi cele noi, în favoarea degajării şi evidenţierii acestora din urmă, reinterpretările unor vechi teze şi fundamentarea altora, relevabile în egală măsură prin caracterul lor personal şi actual, sînt cele care fac simţită, în fiecare moment al lecturii, seva unei optici noi.

O biografie deosebit de bogată în evenimente şi revelînd o neobişnuită ardenţă a trăirilor (ardenţă pe nedrept socotită uneori — arată autorul — drept precumpănitor sau exclusiv exterioară) ca aceea a lui Hector Berlioz este totuşi trasată în linii oarecum schematice, menite să furnizeze cititorului doar « repere indispensabile »; aceasta, motivează autorul, nu numai pentru că, factologic, relatările biografice asupra acestui muzician nu mai pot aduce nimic esenţialmente nou, ci şi pentru că faptul relatat nu poate reda faptul trăit, or tocmai incandescenţa extremă a naturii berlioziene face ca atît personalitatea compozitorului cît şi muzica sa, acest « reflex melodic al vieţii sale », cum s-a afirmat (citat de autor după A. Boschot) să necesite imperios o explicare, o clarificare, desprinse de anecdoticul — abundent — ţesut în jurul acestei existenţe « agitate ‹. . .› încordate, exuberante ‹. . .› crispate ».

Este tocmai ceea ce determină intercalarea, între partea biografică şi partea de comentare şi analiză a operei, a studiului caracterologic amintit, caracterologia fiind, în opinia lui Claude Ballif, « instrumentul relativ nou » care, fără a ajuta la definirea geniului, « ne permite să înţelegem geneza interioară a actelor lui Berlioz »; « ea poate da — continuă autorul — indicaţii preţioase asupra ‹momentului şi modalităţii› iruperii (« le jaillissement ») operei, asupra formei, a stilului ei, asupra reacţiilor pe care ea le-a suscitat publicului şi criticii » (p. 42). Potrivit unei « clasificări caracterologice precise », Berlioz ar corespunde tipului *emotiv-activ-secundar*, în care *emotivitatea* domină, ceea ce îl apropie de categoria nervoşilor, la al căror tip *(emotiv-nonactiv-primar)* de altfel şi aderă incidental, dar îl diferenţiază de categoria pasionaţilor la care factorul *activitate* este cel dominant. Analizarea în lumina acestor determinări a comportamentului intelectual şi afectiv, artistic şi profesional al lui Berlioz este întreprinsă pătrunzător şi nuanţat, deschizînd adeseori perspective înţelegerii mai adînci a universului interior şi a trăsăturilor definitorii ale creavitităţii muzicianului. Aşa apar, de pildă, tezele — şocante la prima vedere — asupra « egocentrismului » lui Berlioz. Această trăsătură funciară a personalităţii compozitorului implică, susţine autorul, aviditatea ca un echivalent « destul de grosolan » al voinţei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de putere; în acelaşi timp însă, ceea ce mînă această voinţă de putere este, la Berlioz, *o voinţă de a exista mai intens prin creaţie*: « el nu doreşte să posede pentru a avea şi încă mai puţin pentru a păstra, ci tocmai pentru a crea, şi deci cu atît mai mult *pentru a fi / subl.n.!* » (« il ne désire pas posséder pour avoir et encore moins pour garder, mais bien pour créer, c'est-à-dire pour d'avantage être ») (p. 47). Este o interpretare neaşteptat de verosimilă, care îndeamnă totodată la meditaţie asupra psihologiei, cel puţin de un anumit tip, a creatorului în general.

Demersul autorului în direcţia descifrării, cu ajutorul aceluiaşi instrument al caracterologiei, a gîndirii muzicale a compozitorului, nu are, poate, suficientă extindere; un număr mai mare de referiri particularizate la acea « ţîşnire » de energie creatoare, la geneza actului de creaţie, se fac dorite, deşi interpretările — atîtea cîte există — sînt, şi aici, de un accentuat interes. O relevăm doar pe una dintre ele, care ni se pare a lumina o latură dintre cele mai caracteristice ale componisticii lui Berlioz, cea constructivă: « Cîmpul conştiinţei sale este de obicei strîmt. Spiritul său se concentrează cu putere asupra anumitor idei <. . .>, a anumitor teme muzicale determinate. Tot ceea ce nu este luminat de acest fascicol puternic, dar nu larg, al atenţiei rămîne ca şi neobservat. <. . .> Această concentrare a energiei favorizează forţa <. . .> concepţiei. În schimb, ea dăunează amplorii ei şi perceperii ansamblurilor. Se pare că Berlioz ar fi conceput numeroase din marile sale opere pe fragmente ce i s-au revelat brusc şi pe care a muncit apoi, cu o trudă îndîrjită, să le reunească » (p. 47—50). (Ceea ce ar putea apare, în lumina pasajului citat ca şi în lumina unor concepte tradiţionale de discursivitate muzicală, dacă nu ca o carenţă, cel puţin ca o ciudăţenie a gîndirii constructive berlioziene, se convertşte, am spune, în realitatea vie a muzicii compozitorului — şi aşa cum autorul o va releva mai departe — într-o modalitate structurală şi expresivă care atrage abia astăzi atenţia asupra originalităţii, tocmai pe planul conceperii şi edificării « ansamblurilor », a aportului acestui romantic).

În jurul unei aceleiaşi problematici de construcţie muzicală — în sensul cel mai general, al modurilor de organizare a materiei sonore — gravitează, desigur nu întîmplător, şi părţile din lucrare consacrate creaţiei lui Berlioz. Este totuşi regretabil — cu atît mai mult cu cît « cauza » lui Berlioz este susţinută atît de judicios în restul lucrării, încît pledoariile exclusiviste nu o pot decît deservi — că autorul creează, în scurtul preambul la analizele operei, o falsă problemă a libertăţii în actul compunerii muzicale. Ea se naşte din discuţia în jurul oportunităţii disjungerii muzicii pure de cea programatică, autorul susţinînd în această direcţie ideea de bun simţ că întreaga muzică « este călăuzită de o nevoie de aplicare » psihologică [1] («en réalité, la musique est toujours guidée par un besoin d'application ») (p. 69). Faţă cu caracterul oarecum unificator şi nediscriminator al acestei poziţii, tezele asupra libertăţii componistice în una sau alta din cele două sfere de creaţie muzicală relevă, prin însuşi faptul de a fi fost concepute, o contradicţie în propriul univers de idei al autorului. Tezele conţin însă şi inadvertenţe intrinsece. A pretinde că în muzica pură actul compoziţional urmează trasee obligate, prestabilite, « imuabile », că el presupune o logică muzicală apriorică şi o concepere a materialului sonor (« considerat în raporturi<le sale> mecanice ») ca « obiect în sine » (p. 73) şi că, în schimb, « atitudinea lirică » în compoziţie, şi anume aceea stîrnită de o intenţie poetică, ar deţine, ea singură, prerogativele libertăţii de « reconstruire, reconvertire », remodelare în noi forme a aceluiaşi material sonor (care ar reprezenta pentru creator nu un obiect în sine, ci un « subiect logic ») denotă în ultimă instanţă o concepere fie surprinzător de opacă — fapt dificil de admis în cazul unui autor de merit cum este Claude Ballif —, fie intenţionat simplificatoare a « activităţii componistice pure », cum o numeşte autorul. Căci a compune fie în numele unei expresivităţi muzicale în sine, fie plecînd de la o intenţie poetică nu numai că nu determină *în principiu* existenţa sau inexistenţa efortului de transcendere, de reconvertire a materiei sonore şi a legităţilor ei — efort menit să se realizeze în primul caz dinlăuntrul acestor legităţi iar în cel de-al doilea caz, relativ din afara lor —, ci mai mult, judecînd după situaţiile de fapt, între existenţa sau amploarea acestui efort şi o anumită atitudine componistică (fie « pură », fie « poetică ») raporturile pot fi exact inverse faţă de acelea stabilite de autor. Pentru a o dovedi, vom cita pe de o parte exemplul ultimelor sonate şi cvartete de Beethoven, tocmai cele faţă de care — ironie! — autorul însuşi apreciază că muzica lui Berlioz ar comporta analogii pe planul arhitectonicii, iar pe de altă parte, cazul celor mai mulţi dintre romantici, pe care « intenţia poetică » i-a condus doar la libertatea de a. . . adapta, cu un surplus de discursivitate, formele moştenite la cerinţele unei muzici cu program. Berlioz se îndepărtează pînă aproape de excepţie de această din urmă situaţie — şi din acest punct de vedere subscriem la tezele autorului cu privire la calitatea cu adevărat vizionară a originalităţii compozitorului — dar poziţia aparte a acestui vizionar nu poate nicidecum genera o regulă.

Analiza creaţiilor lui Berlioz este străbătută de ideea — de fiecare dată dezbătută la obiect — că libertatea foarte acuzată a construcţiilor compozitorului, desfăşurarea lor plină de neprevăzut, « detaşarea de orice determinare apriorică » (p. 102) sînt rezultatul unei facultăţi unice de « dedublare » poetic-muzicală, precum şi, legat de aceasta, a unei gîndiri eminamente asociative. Berlioz a elaborat, arată autorul, sub impulsul direct al unor trăiri poetice transpuse instantaneu în simboluri muzicale (şi implicit muzical-poetice); arhitectonica sa reprezintă, s-ar putea spune, o transcriere în cod muzical, în ansambluri de unităţi, de organisme, de

[1] Mai departe, autorul precizează: «Machault, Rameau, Mozart, Berg, Webern <. . .> au dovedit cu prisosinţă că orice idee de muzică pură este dublată de o aplicaţie psihologică » (p. 70).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

formaţiuni componistice, adesea foarte variate ca factură şi caracter, a fluxului de stări poetic-muzicale suscitate compozitorului de contactul cu un subiect literar sau dramatic; este, practic, o arhitectonică ce « rupe cu metodele tradiţionale de dezvoltare » (p. 153), bazîndu-se pe o tehnică de juxtapuneri, intersectări şi rapeluri de motive, de idei tematice, de episoade, uneori pe o adevărată tehnică de *montaje muzicale*, ce aproape prefigurează modalităţi de construcţie din arta secolului XX [2].

Raporturile directe, pe de o parte de la cauză la efect, pe de altă parte de corespondenţă şi echivalenţă, pe care autorul le observă şi demonstrează cu stricteţe analitică între poetica muzicală romantică de natură cu totul particulară a lui Hector Berlioz şi structura, în special arhitectonică, a muzicii sale — am spune cu alte cuvinte, acea surprindere a proceselor de convertire ale viziunii muzical-poetice într-o simbolică muzical-poetică, şi a acesteia din urmă în structură muzicală propriu-zisă, acea apropiere deci, de un *modus operandi* specific componisticii berlioziene — ni se par a vădi printre altele posibilitatea depăşirii unui mod psihologizant şi literaturizant de abordare a conceptului de programatism muzical, nu numai în cazul în speţă, ci şi în plan muzicologic general.

Referirile la orizontul nu numai muzical ci şi artistic în genere al lui Berlioz, la predilecţiile şi afinităţile sale (Gluck, Beethoven, Wagner, Shakespeare, romantismul literar englez etc.), deşi relativ frecvente în lucrare, sînt efectuate totuşi întrucîtva dispersat, făcînd cîteodată resimţită necesitatea unor opriri mai stăruitoare asupra acestor aspecte, a legării lor mai puţin fugitive de universul de creaţie al compozitorului.

De un interes muzicologic maxim ni se pare a fi capitolul final al lucrării, « Berlioz astăzi ». Trăsăturile, reliefurile gîndirii muzicale berlioziene apar conturate dintr-o perspectivă care se dovedeşte actuală nu numai pentru că este a prezentului, ci şi pentru că, aşa fiind, ea comportă perspectiva istorică vastă care favorizează caracterul larg cuprinzător, de sinteză, al aprecierilor. Este caracterul pe care îl degajă, în afara concluziilor privind construcţia muzicală, cele cu privire la conceptul melodic, la sursele diferite, eterogene chiar — istorice şi de gen sau de « mediu » muzical în genere — ale muzicii compozitorului, la convergenţa modalului cu un « cvasi-total cromatic », la corelaţia armonie-instrumentaţie-orchestraţie (armonia berlioziană este concepută şi realizată în plasmă orchestrală şi nu ca « armonie albă », gîndită şi realizată la pian), la legătura organică dintre culoarea instrumentală şi textura muzicală, sau, în fine, la tipurile de armonie berlioziană.

Se cuvine să încheiem cu bune aprecieri în legătură cu cuprinsul şi modul de alcătuire al anexelor, dintre care distingem discografia comentată, concepută după principiul comparării, la fiecare dintre operele înregistrate, a diverselor versiuni interpretative, precum şi cronologia, concepută pe trei rubrici paralele — « Omul », « Opera » şi « Ceilalţi » (« Les autres ») (aceasta din urmă cuprinzînd evenimentele politice şi artistice) — şi dînd o imagine completă asupra biografiei omului şi artistului Berlioz, ca şi asupra epocii sale.

CLEMANSA LILIANA FIRCA

LÉON VALLAS

La Véritable histoire de César Franck 1822—1890

Edit. Flammarion, Paris, /1972/, 358 p.

César Franck, muzicianul flamando-germano-valon originar din Belgia, trecut în Franţa a fost poate, în felul său, ultimul din seria marilor flamanzi care, trecînd prin forţa împrejurărilor în altă ţară, aduceau în muzica din noua lor patrie adoptivă un suflu dramatic nou, o profunzime misterioasă şi o măreţie adesea copleşitoare, pe care contemporanii lor le primeau, dacă nu întotdeauna cu ostilitate, în orice caz cu multă surprindere, ca pe urmă însă acestea să se impună definitiv. În Renaştere flamandul Willaert, de pildă, era cel care aducea cu sine o întreagă reformă în muzica corală veneţiană. În plin clasicism vienez, flamandul Beethoven atingea un titanism muzical inegalabil. În sfîrşit, în cadrul obositului romantism francez din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, flamandul Franck venea să-l întinerească cu o măreţie plină de gravitate şi de profunzime, totuşi poate mai puţin făcută să prindă rădăcini reale în cadrul acelei măestrii minuţioase de « peintre de morceau » care a fost mai întotdeauna apanajul şi panaşul muzicii franceze. Cu toate că a avut discipoli fervenţi, totuşi creaţia lui Franck stă undeva singuratică (de altfel şi flamandul Beethoven este un unicum în cadrul clasicismului); discipolii săi, cu toată veneraţia lor pentru maestru, s-au orientat ulterior pe alte căi decît mentorul lor.

Léon Vallas, unul din criticii francezi cei mai solizi, format în perioada interbelică, încearcă, într-o monografie în multe părţi ale ei excelentă,

[2] Despre monodrama lirică *Lelio*, autorul scrie: « Trebuie consultată partitura pentru a se putea constata vertiginoasele revărsări de imaginaţie ale lui Berlioz, care depăşesc foarte de departe tot ceea ce au imaginat pînă acum diverşii Dada şi succesorii lor » (p. 114), şi mai departe, « *Lelio* aduce toate licenţele pe care şi le vor aroga, pe bună dreptate, în secolul XX, spectacolele umoristice, sau, încă mai mult, „spectacolul total » (p. 115).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să degajeze din vălmăşagul unei epoci marcate de revoluţiile din 1830, 1848 şi 1870—1871 precum şi de marea înflorire a romantismului chipul şi însemnătatea reală ale modestului şi mult timp nebăgatului în seamă profesor de orgă de la Conservatorul din Paris, devenit, la sfîrşitul vieţii, şef de şcoală muzicală. Cartea cuprinde două părţi, de structură şi de importanţă inegale. Cea dintîi, *Viaţa şi opera*, cuprinde 17 capitole consacrate atît evenimentelor mai importante din existenţa lui César Franck, cît şi celor mai de seamă lucrări ale sale: *Triourile*, *Oratoriile* « *Ruth* », « *Redempţiunea* », « *Beatitudinile* », « *Rebecca* », *Poemele simfonice* « *Eolidele* », « *Vînătorul blestemat* », « *Djinii* », « *Psyché* », *Quintetul*, *Quartetul*, *Simfonia în re minor*, *Preludiu, coral şi fugă pentru pian*, *Sonata pentru vioară şi pian*, *Variaţiunile simfonice pentru pian şi orchestră*, *Operele* « *Hulda* » *şi* « *Ghiselle* » (aceasta din urmă rămasă neterminată) şi ultimele *Trei corale pentru pian*. Aici se manifestă din plin scopul mărturisit al lucrării lui Léon Vallas, anume acela de a combate evocarea aşa-zis « hagiografică », cum o consideră autorul pe cea făcută cîndva, anterior, vieţii şi operei lui César Franck de Vincent d'Indy şi de a-i opune acesteia « o istorie veritabilă » a compozitorului. Aşa cum promite încă în prefaţă, Léon Vallas pune în discuţie mărturii documentare noi, de real interes biografic-anecdotic, care aduc evident noi retuşuri şi iluminări personalităţii lui César Franck. În această ordine de idei putem semnala de exemplu zugrăvirea adecvată a tragediei personale a muzicianului, tiranizat întîi de tatăl său, om ambiţios dar mărginit, care voia să facă din el cu orice preţ numai un mare virtuoz al pianului şi orgii şi nimic altceva şi care, prin zelul său intempestiv, îi ridica fiului său împotrivă pe toţi criticii timpului; tiranizat apoi de soţia sa, fostă elevă a sa la pian, femeie închipuită, cu pretenţii de mare muziciană şi care, ulterior şi împreună cu fiul lor mai mare, literat neînsemnat însă la fel de închipuit voiau să facă din Franck, iarăşi cu orice preţ, un compozitor de opere la modă, împingîndu-l către compunerea unor lucrări nesemnificative ca operele « *Hulda* » *şi* « *Ghiselle* » şi pronunţîndu-se în schimb cu tărie tocmai împotriva celor mai valoroase creaţii ale marelui compozitor ca *Simfonia*, *Quintetul*, *Poemul simfonic* « *Psyché* », sau piesa pentru pian *Preludiu, coral şi fugă*, şi în sfîrşit tiranizat chiar şi de către elevii săi care, cu tot stimulentul şi revirimentul pe care i le-au adus şi produs în creaţie, au contribuit totuşi, prin fervoarea lor admirativă, împinsă la exces, la crearea unei bariere artificiale între César Franck şi mulţi muzicieni şi muzicologi de seamă ai epocii. Analizele şi aprecierile lui Léon Vallas, deşi în cele mai multe cazuri sînt foarte reuşite, totuşi în anumite privinţe sînt inferioare ca profunzime şi măiestrie acelora făcute cîndva de Vincent d'Indy; trebuie spus însă că autorul suplineşte în bună parte acest lucru prin deosebit de exhaustiva sa informare, prin citarea unui mare număr de ecouri din presa şi din publicistica timpului, fie pro, fie contra creaţiilor lui César Franck, lucru care dă cărţii un aspect foarte modern, şi o înaltă ţinută ştiinţifică; de asemenea, trebuie remarcate şi microanalizele unor lucrări postume, de mai mică însemnătate, ale lui César Franck, descoperite ulterior şi pe care Léon Vallas le glosează foarte conştiincios şi competent, atît în cuprinsul cărţii cît şi în indexul, foarte bine pus la punct, al lucrărilor lui César Franck de la finele cărţii. În partea a doua a cărţii, *Omul*, care cuprinde ultimele trei capitole, Léon Vallas intenţionează o sinteză atît asupra « omului » cît şi a « profesorului » şi « muzicianului »; în ce priveşte primele două ipostaze autorul reuşeşte să ne arate convingător că Franck-omul nu era totuşi un « sfînt catolic » cum era înclinat să-l vadă prea exclusiv Vincent d'Indy, ci un muzician profund multilateral, precum şi să zugrăvească minuţios în tot ce aveau ele mai meritoriu metodele, adesea surprinzător de avansate şi de largi ale lui Franck-profesorul. În ceea ce-l priveşte însă pe Franck-muzicianul, Léon Vallas grupează laolaltă unele laude destul de generale cu numeroase critici de amănunt, neaşteptat de severe de multe ori. Aici ni se pare, de altfel, că se situează şi punctul vulnerabil al cărţii; din dorinţa expres mărturisită de Léon Vallas încă din prima frază a cărţii, de a combate « admiraţia pasionată a elevilor lui César Franck pentru maestrul lor » care « a dus adesea la falsificarea istoriei, după cum vom avea prilejul să o constatăm », eminentul critic franco-belgian ajunge să fie nemulţumit şi de « monotonia melodiei » franckiene, şi de canoanele numai la octavă ale compozitorului (pe urmele lui Camille Saint-Saëns, certat la un moment dat cu Franck şi cu elevii acestuia) şi de neacceptarea de către Franck în coralele sale « a infinitei supleţi gregoriene », faţă de « greoaia, deşi puternica lor carură protestantă » <!> şi de « stricteţea rigidă a planului tonal » franckian, şi de « banalitatea ritmicii » <!> şi de « aspectul improvizatoric al principiului ciclic » precum şi de « orchestraţia încărcată la exces », din lucrările lui Franck. Aceste adesea prea acentuate sublinieri ale limitelor reale sau mai puţin reale ale măiestriei lui César Franck, în dauna deosebitelor calităţi, totuşi evidente, ale muzicii acestuia, ni se par a fi provocate la Léon Vallas şi de o altă cauză, pe lîngă neacceptarea unghiului de vedere al lui Vincent d'Indy (să nu uităm că la discutarea « franckismului » Léon Vallas îl neagă chiar ca atare, susţinînd că este vorba de fapt de un « d'indyism »); anume, avem în vedere simpatia deosebită a criticului pentru procedeele impresioniste, prin tuşe delicate şi prin piese de gen de mică întindere, diafane — în acest context amintim că Léon Vallas este şi autorul unei splendide monografii consacrate lui Debussy; acest fapt desigur şi-a avut şi el contribuţia la receptivitatea mai redusă a autorului cărţii la meritele modalităţii franckiene de exprimare muzicală. Fără a mai insista aici şi asupra opiniei lui Léon Vallas potrivit căreia, de pildă, « genul de operă reprezintă doar o artă superficială » <!>, în aceeaşi lumină semnalăm şi fraza finală: « Astăzi sîntem de acord în general, nu să recunoaştem în César Franck, cum am făcut-o sub influenţa lui Vincent d'Indy, un emul al lui Bach, Beethoven sau Wagner, ci să-l salutăm ca pe unul dintre cei dintîi mari compozitori de al

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

doilea rang »; o astfel de apreciere este în ton cu intenţia care stă la baza cărţii, dar totodată şi cu simpatiile, în mod firesc subiective, care-l fac pe Léon Vallas să nu fie de acord în totul cu linia franckiană, pusă în nemărturisită şi tacită opoziţie cu impresionismul, al cărui adept este criticul. Marcat de oarecare subiectivism apare şi atacul foarte dur din *Addenda* la adresa răposatului muzicolog englez A. Ternant, apreciat de Léon Vallas drept « mitoman », pentru că acesta susţinuse prea sigur posibilitatea cam îndoielnică, după cum arată criticul francez, a unor vizite ale lui César Franck în Anglia. Ţinînd seama de toate acestea, ne rămîne deci să-i recomandăm lectorului să-şi completeze impresiile asupra lui César Franck şi cu pertinentele aprecieri şi analize din 1906 ale lui Vincent d'Indy, pentru ca imaginea sa să poată fi mai cuprinzătoare. Totuşi, în mai toate chestiunile, deşi uneori în ce priveşte partea strict muzicală se mai impune un *cum grano salis*, monografia lui Léon Vallas reprezintă o contribuţie de prim ordin, de cel mai mare interes şi merit la studiul vieţii şi operei valorosului muzician care a fost César Franck.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

N. VLADÎKINA-BACINSKAIA

Ceaikovski

Traducere de N. Parocescu, Edit. muzicală, Bucureşti, 1972, 176 p. + 8 pl.

Moştenirea lui Ceaikovski trece în clipa de faţă printr-un fel de eclipsă — nu în ce priveşte programarea, rămasă destul de frecventă, a lucrărilor compozitorului în sălile de concert sau de spectacol, ci în privinţa atitudinii criticii muzicale faţă de ele. Avem în vedere atitudinea denigratoare faţă de el a unei părţi a criticii actuale, mai ales a celei de sorginte sau de inspiraţie franceză, cu originea în unele rezerve în foarte mare parte subiective şi deci discutabile, formulate cîndva de un membru ceva mai lipsit de merite muzicale şi critice al « grupului celor cinci » Ţezar Kiui (César Cui), precum şi de marele compozitor Claude Achille Debussy, rezerve uneori supralicitate astăzi, s-o recunoaştem, tot atît de nejust, ca şi cele ce şi-au prelungit ecoul încă pînă chiar acum un deceniu, formulate cîndva, tot de critica franceză, asupra aşa-zisei nonvalori a lui Brahms.

Iată de ce, faţă de toate acestea, nu ştim întrucît a procedat just Editura muzicală punînd la dispoziţia publicului meloman micromonografia *Ceaikovski* de N. Vladîkina-Bacinskaia. Ajunsă în U.R.S.S la a treia ediţie în 1971, lucrarea era destinată iniţial tineretului şcolar, fiind publicată întîi de Detghiz (Editura pentru copii) şi abia apoi de Editura «Muzîka». Aceasta explică şi tonul vioi, de popularizare, (chiar dacă uneori merituos), adoptat de autoare, care duce însă de cele mai multe ori la un amestec nedorit între elementele de biografie ştiinţifică cu altele de genul vieţii romanţate (ca, de pildă, mai cu seamă în dialogurile imaginare presupuse de autoare între personaje reale), elemente care îi dau monografiei acesteia de dimensiuni reduse un nedorit aspect hibrid. Totuşi stilul cursiv, nelipsit de căldură, al autoarei susţine într-o anumită măsură lucrarea sa, momentele biografice şi creatoare de bază ale existenţei zbuciumate a lui Ceaikovski — familia, copilăria, părăsirea carierei de jurist pentru cea de muzician, sau raporturile complexe cu « Grupul celor cinci » (prezentate din păcate mult prea sumar), necazurile vieţii, ajutorul dat de N.F. von Meck, consacrarea, turneele şi ultimii ani ai vieţii — sînt în general destul de bine evocate de autoare. Mai puţin satisfăcător, iar pe alocuri şi cu o serie de elemente de literaturizare depăşită, se prezintă zugrăvirea principalelor creaţii ale lui Ceaikovski, deşi putem remarca aici întrucîtva microanalizele *Simfoniilor* şi cele ale *Baletelor*. Pe un cititor mai avizat însă, nu putem decît să-l retrimitem la monografia lui A. Alşvang (tipărită la noi în 1961)

Totuşi, în ce priveşte scopul modest popularizator urmărit de lucrare, putem considera că este oarecum atins şi nu-i vom aduce reproşuri pentru aceasta. . .

Nu este însă oare prea puţin, în acest context, pentru o justă înţelegere şi apreciere *sine ira et studio*, la valoarea lui exactă, cu lipsurile, dar şi cu meritele lui incontestabile, a celui care, orice s-ar spune, este, totuşi, alături de Musorgski, cel mai mare compozitor rus şi unul din cei mai de seamă muzicieni universali?

CONSTANTIN STIHI-BOOS

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

JAMES HAAR

The transcendentalism of Charles Ives

în *The International Revue of Musical Aesthetics and Sociology*, Zagreb, Vol. I, 1970, nr. 1, p. 55—69) (Academy of Music, Institute of Musicology).

James Haar, de la Departamentul Muzical al Universităţii din New York, ne introduce în universul transcendental al convingerilor filozofice ale lui Charles Ives, fără să apeleze la exemple concrete din muzica lui Ives, ci atingînd doar latura teoretică a activităţii compozitorului american, care ni se conturează în acelaşi timp şi în contextul general al muzicii americane.

Avînd ca punct de pornire un citat din cartea lui Debussy *Domnul Croche antidiletant*, muzicologul american aduce în discuţie veşnicul paradox ce a apărut, apare şi va apărea în muzică: faptul că sînt momente în istoria muzicii cînd limbajul ei se dezvoltă exclusiv după legile proprii, nemaiţinînd seamă de ceea ce Haar numeşte « natura superioară » aceasta fiind înţeleasă în forma sa cea mai profundă şi complexă, devenind un simbol, o metaforă a unei idei artistice, care înmagazinează toată spiritualitatea umană a unei zone geografice delimitate prin unitatea ei. Înseamnă, pe scurt, conştiinţa naţională a specificului spiritual. Paradoxul despre care pomeneam mai sus intervine într-un moment ca acela în care se afla cultura americană în perioada împrumuturilor din arta europeană, împrumuturi ce duceau la o tehnicizare sterilă a muzicii. Fără îndoială că, odată cu apariţia lui Ives, situaţia muzicii americane se schimbă, compozitorul privind expresia muzicală ca pe o formă specială a funcţiilor diverse psihologice, filozofice şi estetice. Avînd ca sursă continuă de inspiraţie filozofia transcendentaliştilor americani, pe care o studiază cu o grijă deosebită, Ives ajunge la un adevărat americanism muzical. În această evoluţie Haar arată influenţa hotărîtoare a folclorului complex american. Astfel apar în creaţia sa unele elemente tehnologice muzicale, anticipînd aşa-zisele noutăţi din creaţia unui Stravinsky şi Milhaud, sau ale muzicii concrete.

O dată elucidată această problemă, Haar continuă prin prezentarea transcendentalismului american ca fenomen filozofic în evoluţia sa de la protest împotriva unitarienilor şi a doctrinelor lor sterpe (în prima jumătate a secolului al XIX-lea), trecînd la lupta pentru independenţă a Americii şi sfîrşind cu întrebări profunde asupra implicaţiilor spirituale şi morale ale democraţiei americane. Într-o fază mai recentă, transcendentalismul se ocupă în mod special de om ca centru spiritual al universului şi de implicaţiile acestei probleme. Finalitatea prezentării evoluţiei arătate constă în aducerea în discuţie a influenţei transcendentalismului asupra lui Ives. Ajungem astfel la nucleul conţinutului articolului de faţă. Conceptele teoretice transcendentale ale lui Ives ne apar clare, închegat conturate. Natura este privită de compozitor ca o lume a simbolurilor, lume ce serveşte ca punct de pornire pentru a ajunge prin fenomenul artistic în zonele idealului. Relaţia ce se stabileşte între legile naturii şi cele ale moralităţii sînt controlate nu de raţiune, ci de imaginaţie şi simţire, ajungînd astfel la un nou proces de experienţă.

Nu tot atît de clar precizate ne apar aceste concepţii oglindite în creaţia lui Ives. Ar fi fost necesar ca trimiterile la muzica compozitorului american să fie mai precise. Haar ne prezintă cîte ceva din concepţia armonică a lui Ives, dar păstrîndu-se în zona generalităţilor, referirile sînt neclare, fără un fundament de argumentare. Astfel, din muzica lui Ives ne rămîn doar cîteva titluri de lucrări, ca simfonia sau sonatele pentru pian *(Concord Sonata)*.

Totuşi, articolul prezintă un mare interes pentru muzica românească, care considerăm că are în evoluţia ei unele asemănări cu cea americană. Şi în România, în secolul trecut şi chiar la începutul secolului nostru, exista tendinţa de imitare a muzicii apusene. O dată cu conştientizarea specificului spiritual naţional (sau a „naturii superioare" cum ar spune Haar) s-a petrecut şi la noi acelaşi proces ca cel al americanismului, de făurire a unei muzici proprii. Trebuie, deci, să reţinem exemplul lui Ives, despre care unul din contemporanii săi spunea: « Americanii, care au căutat în străinătate o expresie puternică pentru muzica lor, pot să revină acasă; la noi s-a născut un om cu numele Charles Ives ».

ASTRID TUFESCU-GIONEA

JOACHIM KAISER

Grosse Pianisten in unserer Zeit,

Rutten & Loening Verlag, München, 1966, 230 p.

Cărţi despre marii pianişti s-au scris multe în ultimele decenii şi mirajul pe care arta interpreţilor proeminenţi ai unei epoci îl exercită asupra imaginaţiei publicului este baza de plecare a unor comentarii de diferite naturi: ştiinţifice sau diletante, sobre sau comerciale, strict documentate sau improvizatorice. Cartea lui Joachim Kaiser constituie în orice caz astăzi, după cea a criticului de la *New York Times*, Harold Schonberg, apărută în urmă cu mai mulţi ani, lucrarea de referinţă cea mai des citată în lucrările de specialitate. Valoarea ei rezidă, poate, în primul rînd în faptul că, întemeindu-se pe o serie de prelegeri radiofonice ale autorului ei, are farmecul referirii nemijlocite

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a documentele sonore prețioase folosite astăzi de oți comentatorii interpretării cu preocupări analitice — discurile —, pe lîngă recurgerea la reînvierea unor momente concertistice caracteristice. Pe le altă parte, Joachim Kaiser încadrează în cea mai strictă actualitate privirea istorică pe care o aruncă asupra artei marilor pianiști ai trecutului apropiat, lîndu-le ca replică stilul aflat în formare, dar deosebit le caracteristic pentru prezentul interpretativ, al măiestriei tinerei generații de pianiști. El împarte, deci, pe categorii distincte materialul de cercetare avut la îndemînă, începînd cu « marii domni » ai pianisticii veacului nostru — Artur Rubinstein, Wilhelm Backhaus, Vladimir Horowitz, Wilhelm Kempff Claudio Arrau — trecînd apoi la o categorie de « clasici » cu nume poate mai puțin universal răsunătoare dar în fapt tot atît de semnificative pentru adevăratul cunoscător — ca Rudolf Serkin, Solomon și Robert Casadesus. Centrul cărții este dedicat pianiștilor cei mai caracteristici pentru legătura dintre tradiție și actualitate, maeștrilor de geniu ai generației din jur de 50 de ani — adică Arturo Benedetti Michelangeli, Sviatoslav Richter, Emil Ghilels. Odată cu Friedrich Gulda se face trecerea așa-numitului « nou val » al noii generații, întruchipat poate mai bine decît de oricare altul în persoana acestui virtuoz austriac, interpret devotat și discutabil totuși al lui Mozart, dominînd monumente de măreția unui *Hammerklavier* și în același timp făcîndu-se popular prin ședințele de improvizații jazzistice efectuate în compania marilor improvizatori ritmici ai timpului nostru. Interesant de semnalat este că fiecare din reprezentanții generației mai tinere are trăsături specifice bine conturate, care îl fac mai mult sau mai puțin un « unicat », putîndu-se, la un moment dat, stabili o paralelă cu diversitatea de stiluri a componisticii moderne actuale. Glenn Gould este marele bachian al zilelor noastre, care oscilează între clasicism ascetic și impetuozitate, între « clavecinizarea » purceasă din Wanda Landowska și viziunea cvasi-romantică a unui Edwin Fischer, stabilind totuși un criteriu de supremă obiectivitate și individualizare în redarea operelor cantorului din Leipzig. Geza Anda caută să regăsească echilibrul olimpian ce părea pierdut după apusul unui Walter Gieseking, în timp ce Byron Janis și Van Cliburn reînvie tagma virtuozilor romantici cu pletele în vînt și degetele oțelite, care ne reîmpacă cu anumite accente subiective anarhice și totuși fermecătoare, la un nivel estetic mai ridicat decît al unui Samson François. În fine, este interesantă « invazia » argentiniană a discipolilor lui Vincenzo Scaramuzza — Bruno Leonardo Gelber și Martha Argerich, care s-ar situa la confluența dintre diferitele tendințe, realizînd ceea ce s-ar putea numi « un echilibru în subiectivitate » și avînd deci șanse tot atît de mari în redarea operelor de cristalizare clasică neîntinată ca și a paginilor de fulminantă virtuozitate romantică.

Bineînțeles, generalizările nu lipsesc. Evoluția, lentă sau rapidă, fină sau abruptă, dintre un stil interpretativ și celălalt, raportul dintre « Cultura de concert » și înregistrarea pe disc, alternanța dintre « Intelectualitate și spontaneitate » — toate acestea sînt privite, rînd pe rînd, din perspectiva, solid întemeiată concret, a ascultătorului de concert și discuri. În felul acesta, Kaiser aduce o contribuție substanțială la definirea profilului criticului muzical contemporan, care nu poate să nu fie și istoric, ridicîndu-se deasupra semnificațiilor poate minore ale cotidianului, pentru a desprinde linia mare a direcționării aspectului de artă urmărit. Lucrarea sa este, în același timp, și o dovadă a faptului că muzicologia germană tinde să nu mai fie greoaie și exclusivistă, ci se apropie tot mai mult și de necesitățile iubitorului luminat de muzică al actualității, egal de sensibil la știință ca și la farmec, la competență, ca și la intuiție.

ALFRED HOFFMAN

EVA SEDAK

Some Problems of Contemporary Musical Critics

în *The International Revue of Musical Aesthetics and Sociology*, Zagreb, Vol. II, 1971, nr. 2, p. 169—179 (Academy of Music, Institute of Musicology).

Eva Sedak, de la Radioteleviziunea din Zagreb expune situația criticii muzicale contemporane iugoslave, în cadrul căreia se dezbat probleme susținute de muzicologi avînd nivele de pregătire foarte diferite. Autoarea susține că în critica contemporană circulă ideea facilității abordării problemelor muzicale chiar de către oameni fără pregătire de specialitate. Bineînțeles, continuă autoarea, există și factori conștienți de importanța misiunii ce le revine în acest domeniu, dar aceștia sînt, deseori, handicapați de conflictele ce se petrec între conștiința proprie și procesul artistic devenit, la un moment dat, aventuros și necontrolabil.

Nu putem trece peste aceste probleme fără a remarca prezența lor și în cîmpul criticii contemporane românești. Există și la noi cîteva elemente capabile și conștiente de dificila misiune de critic de artă, elemente de la care se așteaptă o luare fermă de poziție.

Sînt nu numai sugestive dar și adevărate așa-numitele definiții ale criticului, citate după Prieberg: « politician muzical » sau « care înțelege că muzica a început să depindă de relațiile sociale, finanțe și politică ». Adăugăm că, pe cît de spinos este drumul criticii de artă, pe atît de frumos atunci cînd este parcurs de oameni înzestrați cu pregătire de specialitate, cu spirit de observație și, mai ales, cu mult curaj. Credem că sîntem astfel, în concordanță și cu părerile Evei Sedak, pe care o admirăm pentru fermitatea cu care pune problemele.

ASTRID TUFESCU-GIONEA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VICTOR ILIU,

Fascinația cinematografului

București, Editura Meridiane, 1973, 252 p. + 34 il.

În contextul încă atît de limitat al bibliografiei românești de film, apariția volumului *Fascinația cinematografului*, de Victor Iliu (antologie tipărită de Editura Meridiane sub îngrijirea Biancăi Sofia Iliu și a lui George Littera), depășește cu mult cadrul unui interes strict cinefil, dobîndind dimensiunile unui autentic eveniment cultural, mai ales dacă avem în vedere penuria lucrărilor de largă respirație consacrate pînă în prezent fenomenului cinematografic autohton. Mai mult decît atît. Operă postumă, *Fascinația cinematografului* nu a fost concepută și intitulată ca atare de autor, ea fiind « doar » rodul unei selecții laborioase de articole și însemnări edite și inedite, scrise de Victor Iliu între anii 1939 și 1968. Cartea se dovedește însă a fi admirabil structurată, demonstrînd o unitate remarcabilă a ansamblului, un echilibru perfect al tuturor compartimentelor. Tabla de materii densă, substanțială, îndrumă de la început interesul cititorului către probleme majore ale artei a șaptea. Sînt sondate astfel, printre altele, raporturile existente între « film și realitate », « film și viață socială », « film și spectator », sînt analizate relațiile filmului cu celelalte arte (literatură, teatru, dans), sînt disecate raporturile « regiei ca unitate creatoare » și ale « sintezei cinematografice ») cu pertinente observații asupra rolului imaginii, al montajului, al decorurilor, al muzicii, al actorilor) și, în sfîrșit, sînt înfățișate minuțios posibilitățile dar și datoriile ce incumbă cinematografiei din țara noastră.

Tocmai în această dragoste a lui Iliu față de filmul românesc, pe care a căutat să-l slujească pînă în ultima clipă a vieții, uneori cu prețul unor eforturi aproape supraomenești, rezidă meritul de bază al cărții. Pentru că, în aproape tot ceea ce a scris, de la articolele consacrate unor mari cineaști străini pînă la portretele atît de precise făcute unor regizori români ca Liviu Ciulei, Manole Marcus, Iulian Mihu, Francisc Munteanu, Ion Popescu-Gopo, Mircea Săucan, Lucian Pintilie, peste tot, Iliu simte o nevoie constantă de a compara, de a raporta, de a avea în permanență în vedere evoluția cinematografiei naționale. Soarta filmului românesc l-a preocupat dintotdeauna; încă din anii în care acesta se zbătea în meandrele unei neputințe artistice cvasi totale, Victor Iliu se străduia să descopere soluții pentru ieșirea din impas. « La noi cinematograful nu poate avea, niciodată poate, caracterul de export, de *marfă* adică.

La noi trebuie să fie *artă*, numai artă. Pentru că, *nu trebuie uitat niciodată*, cinematograful e cel mai complet mijloc de exprimare artistică.

Trebuie făcută o cronică a timpului, a întîmplărilor, a oamenilor.

Documentarul vieții și realităților românești. Nu popularizatorul platitudinilor vodevilești și melodramatice, exhibiționism trivial de prost gust, de imbecilitate etc. », nota el către sfîșritul deceniului al patrulea (p. 126).

Filmul românesc de astăzi se dezvoltă în cu totul alte condiții decît cel de odinioară. De aceea și exigențele cineastului, care a fost, după cum se știe, unul dintre cei mai avizați îndrumători ai noilor generații de regizori, cresc în mod corespunzător. Dacă în 1939, detectînd semnele unui « diletantism tipic » (în cazul filmului *Se aprind flăcliile*, dar observația își păstrează valabilitatea și pentru alte pelicule ale epocii), Victor Iliu « cerea cu hotărăre un *stil*, un stil cinematografic românesc, o interpretare cinematografică, o convertire stintetică în *limbaj* cinematografic a realităților și a materialului uman românesc » (p. 117), în 1959 el constata din nou, cu tristețe, că dezideratele sale sînt încă departe de a-și fi aflat împlinirea deplină: « Trebuie neapărat să creăm o cinematografie a noastră, să facem astfel de filme încît ele să poată fi deosebite de ale altora, să nu mai imităm la infinit pe alții. Mulți își închipuie că imitînd « pe românește » performanțele formale sau de alt ordin ale altora, am face să se dezvolte, să progreseze cinematografia noastră. De fapt, noi rămînem pe loc, iar ceea ce perfecționăm e tehnica imitării, a contrafacerii și mizerabilului spirit epigonic. Cînd am spus mai demult că această « fidelitate » față de ce-i « modern adică față de ceea ce au reușit în ultima oră să facă alții, vine din blestematul complex de inferioritate cultivat secole de-a rîndul în sufletul poporului nostru, cred că am dat răspunsul la această așa-zisă problemă » (p. 126).

Pentru cei ce nu au avut prilejul de a-l cunoaște îndeaproape pe multilateralul artist sau l-au cunoscut exclusiv în calitate de realizator al *Morii cu noroc* și al *Comorii de la Vadul Vechi*, descoperirea în persoana lui Victor Iliu a unui autentic și rafinat teoretician al filmului echivalează cu o adevărată revelație. Eisensteinian nu atît prin educație cît prin vocație, Victor Iliu disecă atent și minuțios fiecare film supus analizei, fiecare compartiment al sintezei cinematografice. Lucru rar, afirmațiile sale sînt mai totdeauna lucide și obiectiv argumentate fără a fi însă niciodată greoaie și seci; aprecierile făcute asupra unei pelicule sau asupra unei personalități regizorale sînt de cele mai multe ori judicios exacte, fără a fi însă lipsite de o anume undă lirică, de farmec în exprimare, de umor chiar. Cu toate acestea, nimic nu a fost mai departe de stilul criticii lui Victor Iliu ca impresionismul facil. Chiar și cele mai frumoase pagini ale sale sub raportul scriiturii au o mare concentrație ideatică, o rigoare aproape științifică în expunere. Cineastul realizează o operă originală de estetician, fără ostentație, fără veleități publicistice. Numeroase pagini admirabile (dintre care numai o parte au putut fi cuprinse în prezentul volum) au fost așternute de el pe hîrtie sub forma unor « însemnări » cotidiene, unde precum un laitmotiv revine mereu gîndul parcă obsesiv al propășirii cinematografiei naționale. « Am găsit că în *muzica populară* din Ardeal există suficiente

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

modele de ritm şi mişcare a montajului filmului, interior şi exterior ş.c.l.

A studia diferitele modele atît de desăvîrşite în care e cristalizată adînca simţire a poporului şi a te lăsa îmbibat de dinamica lor savantă şi simplă totodată e singura cale de a găsi mişcarea autentică a filmului românesc. (Aceasta nu-i o exagerare şi nici o vană prezumţie. . .) » (p. 127).

« Filmul e privit ca o joacă complicată dar amuzantă. Mai multă răspundere şi conştiinţă a valorilor cinematografice, a imensei dificultăţi a creaţiei în arta aceasta nouă, care aşteaptă atîta de la noi toţi. Dacă nu există sentimentul că ceea ce faci este însăşi motivarea existenţei tale, destinul tău, ceva determinant şi vital, fără de care n-ai putea trăi şi te-ai ofili, nu poate exista artă şi artişti. Sentimentul misiunii artei şi a ta ca artist, marea emoţie îngrijorare a creaţiei, tensiunea gîndului şi sentimentelor, gravitatea răspunderii pentru fiecare parte a operei, pentru cele mai « neînsemnate » accente, pentru fiecare nuanţă . . . » (p. 154, 165).

Om de cultură vastă, fin cunoscător nu numai al cinematografului, dar şi al artelor plastice, muzicii, literaturii, Victor Iliu militează încă de la primele sale cronici de pe poziţiile esteticii marxiste, pledează cu consecvenţă pentru realism, pentru specificitatea limbajului filmic. Epigonismul de orice natură îi repugnă ca, dealtfel, şi închistările dogmatice. Pentru afirmarea adevărului, pentru susţinerea unei convingeri ferme în justeţea unui anume crez artistic, nici un nume, oricît de ilustru, nu i se părea intangibil: « . . . Dînd cadrului un rol constructiv, eliberez filmul de tirania sau de vraja compoziţiei picturale. Mobilitatea cadrului, libertatea lui, cvasi-arbitrarul lui (în raport cu fixitatea, cu rigiditatea ramei pictorului) emancipează expresia cinematografică de obsesia regulilor compoziţiei picturale, care n-a fost pînă acum, eludată decît prin sofisme.

Trebuie revizuită şi curăţită de superstiţii şi reguli false toată literatura estetică, devenită oficială a cinematografului: Béla Balasz, Pudovkin, Spotiswoode, Eisenstein ş.a. » (p. 90). De aceea a încurajat el cu atîta ardoare originalitatea în creaţie, fantezia inovatoare, experimentul realmente fertil. Afirmarea filmului românesc, dobîndirea acelui « caracter naţional specific », fără de care o cinematografie nu poate aspira, după părerea lui Iliu, la o recunoaştere pe plan mondial se pot dobîndi numai prin profesionalizarea regiei de film, cu excluderea oricăror forme de improvizaţie şi de diletantism.

« Modestia marelui talent » cu care a fost dăruit (după cum afirmă Mihnea Gheorghiu într-un cald şi vibrant « Cuvînt înainte », precum şi necruţătoarea boală ce i-a măcinat ultimii ani ai vieţii, nu i-au permis lui Victor Iliu să traducă în practică decît o infimă parte din proiectele sale creatoare. Depun mărturie, în *Fascinaţia cinematografului*, pentru ce ar fi putut să fie, cîteva din posibilele pelicule ale cineastului. Alături de extrase din decupajele regizorale la *Moara cu noroc* şi la *Comoara de la Vadul Vechi*, în volum mai sînt prezentate « filmele visate » (uneori ani întregi) de Iliu; « Un film despre Horia », « Un film despre Avram Iancu », *Răscoala*, *Baltagul*, *Pădurea spîzuraţilor*, ultimele oferind totodată prilejul unor utile comparaţii între viziunea lui Victor Iliu asupra acestor opere ale literaturii române şi peliculele prorpiu-zise, care au fost turnate după aceleaşi modele de către alţi realizatori.

Prin neobişnuita sa putere de cuprindere a fenomenului artistic, prin adîncimea şi subtilitatea gîndirii teoretice, prin capacitatea anticipatoare, *Fascinaţia cinematografului* se înscrie drept prima carte românească de film care încearcă şi în bună măsură izbuteşte să circumscrie un sistem estetic. Precum Eugen Schileru, Victor Iliu nu a putut lăsa în urmă-i marea operă teoretică la care ar fi avut dreptul să aspire şi de care am fi avut cu toţii atîta nevoie. Ceea ce a rămas însă reprezintă o moştenire culturală de mare preţ şi, în acelaşi timp, un imbold pentru mai bine adresat noilor generaţii. Dacă *Moara cu noroc* constituie şi astăzi un etalon în materie de ecranizări, un model încă nedepăşit în cinematografia românească, *Fascinaţia cinematografului* va ocupa la rîndu-i locul echivalent în domeniul cărţii de film.

Meritorie şi binevenită, ideea editorilor de a întregi opusul lui Iliu cu o serie de « mărturii » ale unora dintre cei ce l-au cunoscut îndeaproape (Tudor Arghezi, Liviu Ciulei, Ecaterina Oproiu, Lucian Pintilie) şi cu un competent studiu postfaţă semnat de George Littera. (Tot George Littera a mai alcătuit şi o utilă biofilmografie în care sînt schiţate etapele principale ale vieţii şi ale creaţiei artistului). Atît « mărturiile » cît şi studiul (orînduite în mod firesc în finalul cărţii), ca şi convingătorul cuvînt înainte al lui Mihnea Gheorghiu completează admirabil imaginea pe care şi-o face cititorul parcurgînd paginile lui Victor Iliu. Imagine nu numai a artistului, a criticului, a teoreticianului, ci şi a omului înzestrat cu o neţărmurită înţelegere şi bunătate faţă de semenii săi, cărora a ştiut de atîtea ori să le înţeleagă păsurile şi să le ierte greşelile, situat fiind întotdeauna însă pe poziţiile unei neclintite fermităţi şi etici comuniste.

OLTEEA VASILESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

B I B L I O G R A F I E

TEATRU

SILVIA ANDREESCU, THEODOR MĂNESCU, *Drame şi comedii*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1972, 320 p. (seria « Teatru »).

MIHAI GEORGESCU, *Elegii pentru cetatea soarelui*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1973, 150 p.

MIHAI GEORGESCU, *Punctul*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, 118 p.

MIHNEA GHEORGHIU, *Zodia taurului*, reportaj dramatic în trei părţi, Bucureşti, Editura Militară, 1972, 104 p.

SILVIAN IOSIFESCU, *Dimensiuni caragialiene*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972, 272 p.

IOAN MASSOFF, *Despre ei şi despre ceilalţi*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973, 356 p.

MIHAI NADIN, *Reîntoarcerea la zero*, Iaşi, Editura Junimea, 1973, 184 p.

MIHAI NADIN, *Cămaşa lui Nessus*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1973, 232 p.

VASILE NICOROVICI, *Tragedia « Excelsior »*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, 182 p.

ŞTEFAN OPREA, *Balansoar pentru maimuţe*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1972, 228 p.

ION MARIN SADOVEANU, *Drama şi teatrul religios în Evul Mediu*, prefaţă de George Banu, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1972, 144 p.

DINU SĂRARU, *Al treilea gong*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, 356 p. (Col. « Masca »).

I.C.

MUZICĂ

SANDU ALBU, *Cu vioara prin lume. Amintiri repovestite de Alexandru Bilciurescu*. Bucureşti, Editura Muzicală, 1972, 287 p. +il.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Scrisori*. Traducere de Marianne Ionescu şi Andreas Porfetye. Postfaţă de H. Schaefer. Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, 283 p.+nota traducătorilor +lista compoziţiilor lui Beethoven menţionate în corespondenţa sa.

WILHELM GEORG BERGER, *Muzica simfonică romantică* (1830—1890) Vol. II. Bucureşti, Editura Muzicală, 1972, 319 p.+indice de nume şi de lucrări + anexă cu exemple muzicale.

ALFONS VON CZIBULKA, *Concertul de adio*. Traducere de Charlotte Janischewsky. Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, 169 p.

MAX EISIKOVITS, *Polifonia barocului. Stilul bachian*. Prefaţa autorului. Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, 500 p.+ex. muzicale.

E.T.A. HOFFMANN, *Cavalerul Gluck şi alte scrieri fantastice*. Ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de Richard Münnich. Traducere de Victor Munteanu. Bucureşti, Editura Muzicală, 1972, 224 p. +note.

GEORGE SBÂRCEA, *Oraşele muzicii*. Vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, 219 p.+il.

N. VLADÎKINA-BACINSKAIA, *Ceaikovski*. Traducere de Nicolae Parocescu. Bucureşti, Editura Muzicală, 1972, 173 p.+il.+lista principalelor compoziţii ale lui Ceaikovski.

*** *Studii de muzicologie*. Vol. VIII. Bucureşti, Editura Muzicală, 1972, 319 p.+ex. muzicale.

B.C.

CINEMATOGRAFIE

VICTOR ILIU, *Fascinaţia cinematografului*, antologie de Bianca-Sofia Iliu şi George Littera. Cuvînt înainte de Mihnea Gheorghiu. Prefaţa de George Littera. Bucureşti, Editura Meridiane, 1973, 252 p+34 il.

I.C.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1. THEODOR GRIGORIU

— *Variaţiuni simfonice pe un cîntec de Anton Pann*; *Şase tablouri de epocă* (Tema: *Cîntec de dor* din *Spitalul amorului*; Variaţiunea I: *Colindele Slivnei*; Variaţiunea a II-a: *Spaima otomană*; Variaţiunea a III-a: *În umbra bisericii Olari*; Variaţiunea a IV-a: « *Finul Pepelei cel isteţ* ... »; Variaţiunea a V-a: *Cîntec de lume*; Final: *Vavilonie bucureşteană*; Epilog).

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii române, dirijor Emanoil Elenescu.

O înregistrare foarte bună; orchestra realizează efecte timbrale rare, care sînt puse aci în valoare cu rafinament.

Variaţiunile simfonice pe un Cîntec de Anton Pann s-ar putea categorisi între acele lucrări ce constituie « tradiţia enesciană » în sensul ei cel mai strict: adică întoarcerea spre izvoarele muzicii româneşti (chiar şi spre vechile izvoare culte — în speţă), exploatarea unor elemente specifice de limbaj (fie de provenienţă foclorică, fie de provenienţă bizantină) şi dezvoltarea unor procedee consacrate de construcţie formală. Compozitorul Theodor Grigoriu izbuteşte o sinteză a spiritului simfonic cu spiritul ehurilor bizantine şi cu acela al folclorului lăutăresc de epocă, graţie unei excelente tehnici polifonice şi unei orchestraţii interesante, în care recurge la un colorit pitoresc şi evocator.

STM — E C E — 0644

2. DIMITRIE CUCLIN:

— *Simfonia nr. 16 în sol major* « *Triumful păcii* » (I. Allegro; II. Scherzo; III. Andante sostenuto; IV. Allegro vivace).

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii române, dirijor Emanoil Elenescu.

Din impresionantul număr de lucrări ale lui Dimitrie Cuclin (numai simfoniile, şi sînt în număr de 19), este abia a doua simfonie înregistrată de Electrecord (şi abia al III-lea disc consacrat acestui compozitor, după cum reiese din *Catalogul general Electrecord* (ediţia a V-a, 1973), unde sînt cuprinse toate discurile apărute pînă la 31 dec. 1972). Deşi nu este cel mai reprezentativ compozitor pentru ceea ce ne-am obişnuit să numim « şcoală românească » (în sensul unei creaţii de orientare vădit folclorică), Dimitrie Cuclin este nu numai cel mai prolific compozitor al nostru, nu numai cel mai cunoscut estetician român al muzicii, ci, ne permitem să afirmăm, Dimitrie Cuclin este una dintre cele mai reprezentative personalităţi ale culturii noastre în efortul său spre universalitate şi spre o artă cu idealuri supreme. Credem că ar trebui întreprinsă o înregistrare masivă şi o reconsiderare a operei lui Dimitrie Cuclin şi considerăm de bun augur acest disc.

E C E — 0736

3. JEAN ABSIL:

— *Les Chants du Mort*, op. 55, cantata în patru părţi pentru cvartet vocal mixt cu acompaniament de orchestră mică, texte extrase din folclorul românesc, culese de Constantin Brăiloiu, traduse de Ilarie Voronca şi Jacques Lassaigne.
1. *Chant des aurores* (Cîntecul zorilor)
2. *Chant du sapin* (Cîntecul bradului)
3. *Chant du chemin* (Cîntecul drumului)
4. *Chant de la tombe* (Cîntecul groapei)

Orchestra de studio a Radioteleviziunii române, dirijor Mircea Cristescu; interpreţi: Elisabeta Neculce-Carţiş, Martha Kessler, Valentin Teodorian şi Gheorghe Crăsnaru.

— *Rapsodia română pentru vioară şi orchestră*, op. 56.

Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj, dirijor Mircea Cristescu. Solist, Ştefan Ruha.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Este un disc editat de « Electrecord » (redactor Radu Căplescu) drept omagiu adus compozitorului Jean Absil, una dintre cele mai de seamă personalităţi ale vieţii muzicale belgiene, subtil cunoscător al muzicii populare româneşti. Deşi întîlnirea cu folclorul nostru s-a produs incidental şi cînd compozitorul era deja un muzician împlinit, aceasta i-a marcat definitiv creaţia. Jean Absil s-a îndreptat spre folclorul românesc nu numai pentru originalitatea şi frumuseţea lui ca sursă de inspiraţie, ci şi pentru că a avut o reală vocaţie pentru această spiritualitate muzicală, pe care a asimilat-o organic creaţiei sale.

Subliniem interpretarea de mare clasă, precum şi excelenta înregistrare realizată de inginerul de sunet Ben Bernfeld.

STM — E C E — 0770

ANCA JALOBEANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România**, vol. I, **De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrşitul veacului al XVI-lea**, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, **De la sfîrşitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea**, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.

GR. IONESCU, **Arhitectura în România. Perioada anilor 1944—1969**, 1969, 196 p., 41 lei.

* * * **Istoria teatrului în România**, vol. I, **De la începuturi pînă la 1848**, 1965, 380 p., + 3 pl., 48 lei; vol. II, 1849—1918, 1971, 568 p., 60 lei.

BARBU BREZEANU, **Tonitza**, 1967, 218 p., 32 lei.

* * * **Contribuţii la istoria cinematografiei în România, 1896—1948**, 1971, 239 p., 19,50 lei.

* * * **George Enescu, Monografie**, 1971, vol. I şi II, 1295 p., 89 lei.

* * * **Pagini de veche artă românească. De la origini pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea**, 1970, 352 p., 33 lei; vol. II, 1972, 305 p., 48 lei.

* * * **Ţara Bîrsei**, 1972, 475 p., 52 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHEOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE — IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 20, NR. 2, P. 107—260, BUCUREŞTI, 1973

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică », Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro